UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01664728 1

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/dernaturklangals02acht

DER NATURKLANG
ALS
WURZEL ALLER HARMONIEN

EINE AESTHETISCHE MUSIKTHEORIE

IN ZWEI TEILEN

VON

JOSEF ACHTÉLIK

I. Teil:

Vorbereitung.
I. Harmoniebildungslehre.

II. Teil:

II. Harmonieverbindungslehre.
III. Besondere Bildungen:
A. Das Mollgeschlecht.
B. Reizklangmusik.
IV. Modulationen.

Alle Rechte vorbehalten
Eigentum des Verlegers für alle Länder

VERLAG VON C. F. KAHNT IN LEIPZIG

Copyright, 1922, by C. F. Kahnt, Leipzig
Printed in Germany

Alle Rechte,
auch die der Übersetzung und der Wiedergabe
der Notenbeispiele, vorbehalten.
Nachdruck verboten.

Gedruckt bei Radelli & Hille in Leipzig

DER NATURKLANG
ALS
WURZEL ALLER HARMONIEN

EINE AESTHETISCHE MUSIKTHEORIE

IN ZWEI TEILEN

VON

JOSEF ACHTÉLIK

II. Teil:

II. Harmonieverbindungslehre.
III. Besondere Bildungen:
A. Das Mollgeschlecht.
B. Reizklangmusik.
IV. Modulation.

Alle Rechte vorbehalten
Eigentum des Verlegers für alle Länder

VERLAG VON C. F. KAHNT IN LEIPZIG

Copyright, 1922, by C. F. Kahnt Leipzig
Printed in Germany

LIBRARY
MAY 10 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

MT
50
A35
T.2.

DER

UNIVERSITÄT LEIPZIG

IN HOCHSCHÄTZUNG

GEWIDMET

VORWORT ZUM II. TEIL

Aus der allgemeinen wirtschaftlichen Not erklärt sich die Verzögerung der Herausgabe des II. Teiles der Naturklangslehre. Diese Verzögerung gab die Möglichkeit, einerseits die Wirkung des I. Teiles, der die Grundlage der Naturklangslehre darlegt, zu erproben, andererseits die Entwicklung der unter der Bezeichnung „atonale Musik" zusammengefaßten Erscheinungen der letzten Jahre vom Standpunkte des Naturklanges aus zu verfolgen.

Zahlreiche begeisterte Anerkennungen aus dem In- und Auslande über die vollkommen neue, die künstlerische Phantasie von Anfang an zu selbständiger Betätigung anregende Methode des Harmonieunterrichts; über die vollkommen neue, mit strengster Logik durchgeführte Art der Harmonie-Erklärung; über die daraus resultierende Leichtigkeit der Beherrschung der gesamten harmonischen Gegebenheiten; nicht zuletzt aber die hochbeglückende Zustimmung fortschrittlich gesinnter führender Fachblätter gaben uns den Beweis, daß wir mit der Veröffentlichung der von uns als Norm erkannten Naturklangsgesetze dem musikalischen Teil der Menschheit einen Dienst erwiesen haben. Wir sagen Dank für die Anerkennung und für die Anregung zur Weiterarbeit!

In vielen der in den letzten Jahren herausgekommenen Harmonielehrbüchern fanden wir manche unserer Ideen wieder; ob selbständig gefunden und dadurch die Zeitgemäßheit unserer Lehre beweisend, oder ob aus unserem Werke übernommen und dadurch die Beweiskraft unserer Lehre bestätigend, ist ohne Belang. Uns erfreut lediglich die erwachende Erkenntnis von der Wichtigkeit der Zurückführung auch aller Kunstgesetze auf die von der Natur geschaffenen Vorbilder.

Eine klare Erkenntnis, Erklärung und Begründung der „atonalen Musik" vom Standpunkte des Naturklanges aus zu erlangen, lag uns besonders am Herzen. Viel „Für und Wider" stand zur Erörterung. Atonale Lehrbücher und Zeitschriften entstanden. Mustergültige Aufführungen atonaler Werke ermöglichten eine Beurteilung durch das Ohr. Jede Beeinflussung von rechts und links ablehnend, legten wir nur den Maßstab des Naturklanges auch an diese Entwicklungserscheinung und erhielten den Beweis, daß die kühnsten atonalen Kombinationen unsere Naturklangslehre nicht nur nicht widerlegen, sondern erst recht bestätigen, da auch ihre Tonballungen nur möglich sind, weil sie im Naturklang vorgebildet sind. Auch sie sind lediglich Ausschnitte aus dem Naturklang, sind den Naturgesetzen unterworfen und erschöpfen noch lange nicht alle im Naturklang vorgebildeten Möglichkeiten.

Wenn sowohl die auf altem Standpunkte stehenden, als auch die extrem-modernen, als auch endlich die eine Übergangsvermittelung beabsichtigenden Musiktheorien nur Teilabschnitte der durch Naturgesetz geforderten und in der Naturklangslehre aufgezeichneten Entwicklungslinie darstellen, halten wir unsere Behauptung aufrecht: Nur die Naturklangslehre ermöglicht eine restlose Erklärung aller harmonischen Erscheinungen.

Herrn Alfred Hoffmann, dem unerwartet heimgegangenen, hochverehrten Inhaber des Verlages C. F. Kahnt, sei an dieser Stelle herzlicher Dank nachgerufen.

Leipzig, im hundertsten Todesjahre Beethovens.

Der Verfasser

INHALTSVERZEICHNIS

II. TEIL

Seite

Vorwort zum II. Teil . . . . . V.

II. Harmonieverbindungslehre.

Harmonische Außenbewegung — Stimmführung; freie Klangverbindung; gemischte Verbindung. 1

A. Die Gesetze der Stimmführung.

Zweiundzwanzigstes Kapitel . . . 2
Die erste Harmonieverbindung D:S. — Verschiedenheit aller Stimmschritte. — 28. Aufgabe. — Bewegungsrichtungen. — Oberstes Schönheitsgesetz der Stimmführung. 29. Aufgabe.

Dreiundzwanzigstes Kapitel . . . 5
Erweiterung der T zur Ds. — 30. Aufgabe. — Verbindung T S. — Stellvertretende Stimmführung. — Parallelen als Schönheitsfehler. — 31. Aufgabe. — 32. Aufgabe.

Vierundzwanzigstes Kapitel . . . 7
Verbot der Oktavenparallelen und seine Begründung. — Schritte und Sprünge. — 33. Aufgabe.

Fünfundzwanzigstes Kapitel . . . 8
Verbindung S v. — 34. Aufgabe. — 35. Aufgabe. — Verbindung S D. — Allgemeines über Oktaven-, Quinten- und Quartenparallelen, über Kontrapunkt, über polyphonen und homophonen Satz. — 36. Aufgabe. — 37. Aufgabe. — Erlaubte Quarten-, Terzen- und Sextenparallelen. — Verdeckte und Gegenquinten und -oktaven. — 38. Aufgabe.

Sechsundzwanzigstes Kapitel . . . 13
Rückschritt v T. — 39. Aufgabe. — Rückschritt v S. — 40. Aufgabe. — Verbindung v D. — 41. Aufgabe. — Verbindung D T. — Vollkommenste Stimmführung. — 42., 43., 44. Aufgabe.

Seite

Siebenundzwanzigstes Kapitel . . 16
Dissonanz; Vorhalt. — 45. Aufgabe. — Verschärfte Dissonanz. — 46., 47. Aufgabe.

Achtundzwanzigstes Kapitel . . . 18
Stimmführungsbeispiele aus der Zeit von 1445 bis 1800: Isaak; Arcadelt; Scandellus; Roselli; Ruffo; Ingegneri; Palestrina; Lasso; Vittoria; Lechner; Händl (Gallus); Marenzio; Eccard; Calvisius; Anerio; Hasler; Prätorius; Friederici; Lully; Pitoni; Perti; Bach; Händel; Valotti; Haydn.

B. Die freie Klangverbindung.

Neunundzwanzigstes Kapitel . . . 38
Selbständiger Klangeffekt. — Beethoven; Chopin. — 48. Aufgabe.

C. Die gemischte Harmonieverbindung.

Dreißigstes Kapitel 40
Der Schrei nach der Melodie. — Beethoven. — Quintklangfortschreitung. — Doppelte Ellipse. — Grundton: Element der Ruhe. — Harmonische Rückung. — Zwitterverbindungen; Zwitterklänge. — Logische Harmoniefolge. — Oktaven- (Primen-) Parallelen. — Erwachendes Harmoniebewußtsein. — Quintenparallelen; Quintenverbot. — Quartenparallelen; Quarte als Bewegungsintervall. — Terzenparallelen; Tritonus. — Sekundenparallelen. — Sexten-, Septimen-, Nonenparallelen. — Verdi; Puccini. — 49. Aufgabe.

Einunddreißigstes Kapitel 53
Geschichtlicher Überblick: Der einzelne Ton. — Melodie. — Zwei- und Mehrklang. — Kontrapunkt. — Harmonische Musik. — T D S. — Monodie. — Virtuosentum. — Klassik. — Romantik. —

Seite

Zwischenharmonien. — Freie Klangverbindung. — Verismus; Naturalismus. — Reiz um jeden Preis. — Ausblick.

III. Besondere Bildungen.

A. Das Mollgeschlecht.

Zweiunddreißigstes Kapitel . . . 58
Entwicklung von Dur und Moll. — Spannung; Entspannung. — Grundton. — Erste Melodie. — Tonartbegriff. — Naturklang. — Monismus. — Entwicklungsgrund. — Sechs Epochen: 1. Vorbereitungsepoche: Tonleiter; 60 $^3/_4$-Ton; China; Quinte als Nebengrundton; Bedeutung der Oktave; Pentatonik; Grundtonempfindung; Durcharakter; Leitton; Tsay-Yu; Gegensatz zwischen abwärts und aufwärts. — Teilung der Oktave; Nebenschluß. — 50. Aufgabe. — 2. Mollherrschaft: Griechi- 65 sche Zieltonempfindung; dorische Mollreihen; Tetrachorde; lydische Durreihe; Kampf zwischen Dorisch und Lydisch; phrygischer Zwittercharakter. — 51. Aufgabe. — 3. Übergang von Moll 68 zu Dur: Kirchendorisch; Aufwärtsrichtung; Kirchenphrygisch; Kirchenlydisch; Mixolydisch; Gregor der Große; Mehrstimmigkeit; Durbevorzugung; Hucbald; erwachende Grundton- und Tonalitätsempfindung; Guido v. Arezzo; Gegenbewegung; Parallelenverbot; Garlandia; Dominante mit Leitton; Philipp von Vitry; Einführung von ♯ und ♭; phrygischer Schluß; große Terz vollkommener als die kleine; Dufay; Ponce; Prosdocimus; chromatische Reihe; Glareanus; äolischer Kirchenton; jonischer Kirchenton; Martin Luther; Terz als Konsonanz; Dur vollkommener und natürlicher als Moll; Zarlino; Odington; Scotus; Didymus; Salomon de Caus; Dominante als Angelpunkt; Salinas; Umkehrungsintervalle; Gafurius; Descartes; Mersenne; Strebeseptime als Konsonanz; — 52. Aufgabe. — 4. Durherrschaft: Schlußzwang mit 81 D T; Zarlino; Purcell; Händel; Joh. Seb. Bach; Mattheson; Werckmeister; Sorge; verminderte Quinte als Strebekonsonanz; Rameau; Durtonleiter; melodische und harmonische Molltonleiter; (Carl Robert Blum: Mixtur-Skalen); Tartini; Kombinationstöne; Untertöne; Obertöne. — Bach; Haydn; Mozart; Beethoven; Nohl über Mozart; Wagner über Beethoven; Gade an Reinecke; Schopenhauer. — 5. Romantik und 90 Spätromantik: Vermischung von Dur und Moll; nationale Musik; Exotik; reiche Chromatik; schwebende Harmonik; Moritz Hauptmann; Arthur von Oettingen; Hugo Riemann. — 53. Aufgabe. — 6. Neuzeit: Klangfarbe; 94 Dissonanz an sich; Reizklänge; Drittel-, Sechstel-, Vierteltöne; Naturklangslehre.

Dreiunddreißigstes Kapitel. . . . 97
Dualismus.
Naturklänge. — Primäre und sekundäre Klänge. — Ungleichwertigkeit von Dur und Moll. — Moll als Spiegelbild von Dur. — Untertöne. — Riemann; Interferenzgesetz. — Karg-Elert: Dualer Naturwille; Ergänzungstöne; symmetrische Skalen; Messeltheorie; Unhörbarkeit der Untertöne; abstrakte Harmonie. — Natürlicher Mollklang; natürlicher Dualismus. — Quint-, Terz-, Naturklangsverwandtschaft.

Vierunddreißigstes Kapitel. . . . 111
Mollharmonien. — Molltonika. — 54. Aufgabe. — Tonikastrebeklang. — 55. Aufgabe. — Subdominante. — 56. Aufgabe. — Vorbereitungsklang. — 57. Aufgabe. — Dominante. — 58. Aufgabe. — Schlußtonika. — Zwischenharmonien. — 59. Aufgabe.

Fünfunddreißigstes Kapitel. . . . 127
Molltonleitern. — Melodisch; harmonisch. — 60. Aufgabe. — Ganztonleiter. — 61., 62. Aufgabe.

B. Reizklangmusik.

Sechsunddreißigstes Kapitel . . . 132
Nervenreizung. — Einzelner Ton. —

Seite

Melodie. — Oktavzusammenklang. — Quinten-, Quartenorganum. — Terz- und Sekundklänge. — Dreiklänge mit Dissonanzverzierungen. — Vier- und Fünfklänge. — Vielstimmigkeit. — Instrumentalreizungen. — Chromatik. — Kleinsekundenreizungen. — Freie Dissonanzen. — Monodie. — Oper. — Instrumentationseffekte. — Virtuosentum. — Geräuschmusik mit Kanonen und Feuerwerk. — Klassik. — Kammermusik. — Romantik; verminderte und übermäßige Akkordformen; Nonenklänge. — Außerlichkeit. — Neue Geräuschmusik; Massenwirkungen. — Wilde Exotik. — Dissonanzmusik. — Zwölftonakkord. — Maschinenmusik. — Nutzen der Reizklangepoche. — IV. Obertongruppe. — Atonalität. — Augenblicklicher Entwicklungsstandpunkt. — Zusammenfassung. — 63. Aufgabe.

Seite

IV. Modulation.

Siebenunddreißigstes Kapitel. . . 159

Möglichkeit der Modulation. — Kadenz. — Vorbereitungsklang. — Dominante.

A. Modulation zu verwandten Fundamenten. — 64. Aufgabe. 170

B. Modulation zu fremden Fundamenten. — 65. Aufgabe. — Schlußarten. — 66. Aufgabe. — Nebenschlüsse. — 67. Aufgabe. — Trugschluß. — 68. Aufgabe. — Phrygischer Schluß. — 69. Aufgabe. — Ausweichung. — 70. Aufgabe. — Schlußwort. — Literatur. 193

II. Harmonieverbindungslehre.

Unter Harmonieverbindung verstehen wir die kunstgemäße Aufeinanderfolge von Harmonien verschiedener Bedeutung. Während die Folge verschiedener Formen und Lagen derselben Harmonie eine Innenbewegung darstellt, ist die Harmonieverbindung eine Außenbewegung, z. B. von T nach S, von S nach D, von D nach T.

Das Fortschreiten von einer Harmonie zu einer anderen kann auf dreierlei Weise geschehen:

1. Denkt man sich jede Harmonie in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt und läßt man jeden Bestandteil der ersten Harmonie zu einem bestimmten Bestandteil der zweiten Harmonie weiterschreiten, so entstehen Stimmführungen. Die Harmonien erscheinen hierbei als Ergebnisse des gleichzeitigen Erklingens einer bestimmten Anzahl von Stimmen. Man regelt die Fortschreitung von Harmonie zu Harmonie, indem man den Weg einer jeden einzelnen Stimme regelt. Die Anzahl der Stimmen bleibt von der ersten bis zur letzten Harmonie die gleiche (Strenger Satz!). Enthält die erste Harmonie z. B. vier Stimmen, so bleibt die ganze Harmonieverbindung vierstimmig. — Stimmführungen sind die geeignetste Harmonieverbindungsart in der Vokalmusik.

2. Betrachtet man jede Harmonie als geschlossene Klangeinheit, und läßt man eine Klangeinheit zu einer anderen fortschreiten, so entsteht eine freie Klangverbindung. Bei der freien Klangverbindung wird weder auf die Zahl noch auf die Lage der einzelnen Harmoniebestandteile Rücksicht genommen (Freier Satz!). So kann z. B. einer zehnstimmigen Harmonie eine dreistimmige folgen, was bei einer „Stimmführung" ausgeschlossen ist. Freie Klangverbindung ist hauptsächlich der Instrumentalmusik angemessen.

3. Werden eine oder mehrere Stimmen nach den Gesetzen der Stimmführung, die übrigen Stimmen in freier Klangverbindung weitergeführt, so entsteht eine gemischte Verbindung, die alle Vorzüge der „Stimmführung" und der „freien Klangverbindung" wahrzunehmen vermag und gleichzeitig der schöpferischen Phantasie den weitesten Spielraum gewährt. Darum ist die gemischte Verbindungsart die wirkungsvollste und am meisten angewandte.

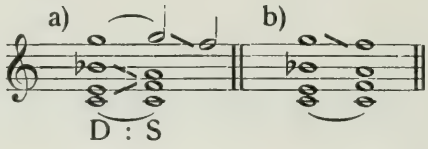
COPYRIGHT, 1928, BY C. F. KAHNT, LEIPZIG.

A. Die Gesetze der Stimmführung.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Die ersten Stimmführungsgesetze sind uns von der Natur gegeben: es sind die Gesetze der normalen Strebeklangfortschreitung und der normalen Dissonanzauflösung.

302.



Bei der ersten Harmonieverbindung D:S (Beisp. 302a) ist der Strebeton von Natur aus verpflichtet, abwärts zur S-Terz, der Charakterton aufwärts zur S-Prime fortzuschreiten, während die Ds-Prime zu keiner Bewegung verpflichtet ist und darum in derselben Stimme als S-Quinte liegenbleibt. Die Ds-Quinte ist ebenfalls zu keiner Bewegung gezwungen und bleibt in derselben Stimme liegen. Da sie aber bei der S dissonierende None wird, muß sie sich durch Innenbewegung in die S-Oktave auflösen. Soll die Dissonanzwirkung vermieden werden, so „kann" die Ds-Quinte sofort zur S-Oktave fortschreiten (Beisp. 302b). Die Verbindung D:S zeigt folgende Stimmführungen: 1. einen Halbtonschritt abwärts *b—a;* 2. einen Halbtonschritt aufwärts *e—f;* 3. eine liegende Stimme *c—c;* 4. eine liegende Stimme mit Dissonanzerzeugung und Ganztonauflösung abwärts *g—g—f;* oder (statt der vierten Art) 5. einen Ganztonschritt abwärts *g–f.* Die Harmonieverbindung ist vierstimmig und zeigt vier verschiedene Stimmschritte.

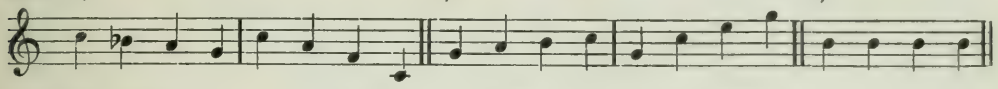
Die vorbildlichen Eigenschaften dieser „normalen", d. h. ersten und natürlichsten Art der Harmonieverbindung erkennen wir als Naturgesetz an und fassen sie in folgende Formeln zusammen:

1. Die Stimmschritte sollen voneinander verschieden sein; 2. Die möglichen Halbtonschritte sind auszuführen; 3. Die gemeinsamen Töne bleiben in derselben Stimme liegen; 4. Die entstehende Dissonanz hat sich durch Innenbewegung in denjenigen konsonierenden Bestandteil aufzulösen, zu dem sie dissoniert; 5. Jeder Ton, der durch sein Liegenbleiben eine Dissonanz erzeugt, kann sofort zu demjenigen Tone weiterschreiten, in den er sich als Dissonanz aufzulösen hätte.

Von welcher Form und Lage des ersten Klanges die Harmonieverbindung ausgeht, richtet sich nach der beabsichtigten künstlerischen Wirkung. Über den charakteristischen Unterschied zwischen enger und weiter Harmonie, zwischen Oktav-, Terz-, Quint-, Sept- und den verschiedenen Dissonanzlagen, zwischen Grundakkord und Umkehrungsformen hat uns die Harmoniebildungslehre unterrichtet! Für jeden beabsichtigten Ausdruck gibt es eine „beste Form"; die Wahl der jeweils besten Form ist das Kennzeichen reifer Künstlerschaft.

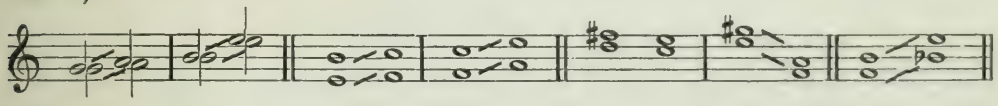
28. Aufgabe. Bilde die Verbindung D:S in allen Tonarten, von allen Lagen und Formen der Ds ausgehend, unter strenger Wahrung der „normalen“ Stimmführung.

303. a) b) c)

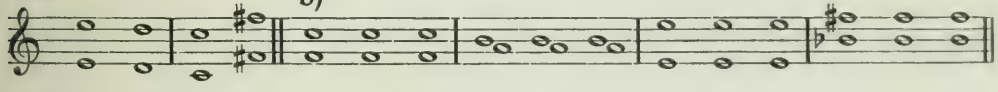


Die Bewegungsrichtung einer Stimme kann dreifach verschieden sein: 1. schritt- oder sprungweise abwärts (Beisp. 303a); 2. schritt- oder sprungweise aufwärts (Beisp. 303b); 3. auf demselben Tone verharrend, eine „liegende Stimme“ bildend (Beisp. 303c).

304. a)



304. b)



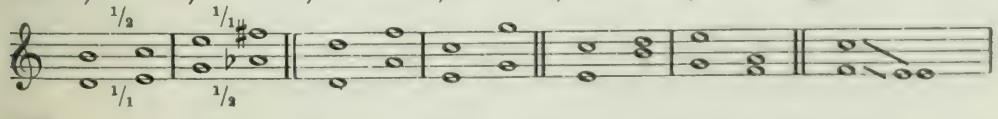
Zwei Stimmen können miteinander fortschreiten: 1. in gerader Bewegung, d. h. in derselben Richtung (Beisp. 304 und 305); 2. in Gegenbewegung, d. h. in entgegengesetzter Richtung (Beisp. 306); 3. in Seitenbewegung, d. h. zu einer „liegenden Stimme“ schreitet die andere Stimme aufwärts oder abwärts fort (Beisp. 307).

Jede dieser drei Arten zeigt verschiedene Unterarten:

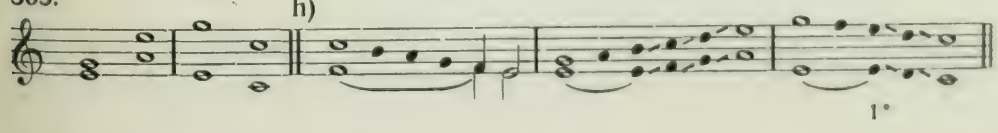
A. Gerade Bewegung. Erstens: Gleiche Schritte oder Sprünge nennt man Parallelen und unterscheidet, da beide Stimmen immer gleichen Abstand behalten, Primen-, Sekunden-, Terzenparallelen usw. (Beisp. 304a). Primen-, Quinten- und Oktavenparallelen nennt man auch „offene“ Primen, „offene“ Quinten, „offene“ Oktaven.

Zweitens: Liegende Stimmen bleiben ebenfalls immer in derselben Entfernung, werden aber nicht Parallelen genannt, sondern „liegende Quinte“, „liegende Sekunde“ usw. (Beisp. 304b).

305. a) b) c) d) e) f) g)

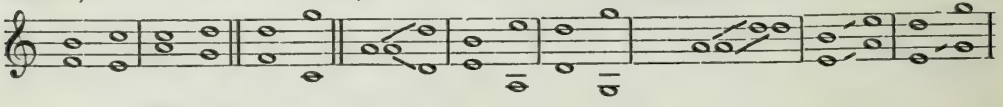


305. h)

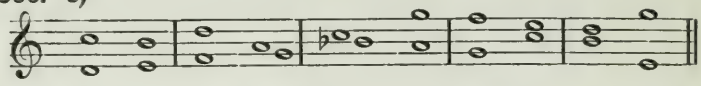


Drittens: Bei ungleichen Schritten oder Sprüngen können vorkommen: 1. ein kleiner Schritt oben und ein großer Schritt unten, und umgekehrt (Beisp. 305a, b); 2. ein kleiner Sprung oben und ein großer Sprung unten, und umgekehrt (Beisp. 305c, d); 3. ein Schritt oben und ein Sprung unten, und umgekehrt (Beisp. 305e, f); 4. schreiten oder springen zwei Stimmen aus einem anderen Intervall in eine reine Prime, Quinte oder Oktave (Beisp. 305g), so nennt man das Ergebnis „verdeckte Prime", „verdeckte Quinte", „verdeckte Oktave", weil in dieser Fortschreitung Primen-, Quinten- und Oktavenparallelen verborgen liegen, wie Beisp. 305h kundtut.

306. a) b) entstanden aus:

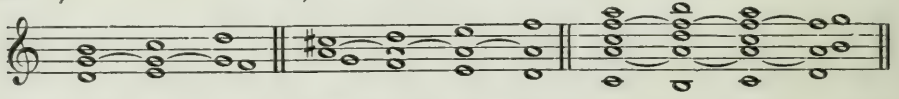


306. c)



B. Gegenbewegung. Es sind zu unterscheiden: 1. Gleiche Schritte und Sprünge (Beisp. 306a). Eine Sonderart davon sind die Gegenparallelen: Gegenprimen, Gegenquinten, Gegenoktaven usw., welche als aus richtigen Parallelen durch Dehnung des zweiten Intervalles hervorgegangen gedacht werden können (Beisp. 306b). 2. Ungleiche Schritte und Sprünge in allen möglichen Zusammenstellungen (Beisp. 306c).

307. a) b) c)



C. Seitenbewegung. Diese Art verbindet mit einer oder mehreren liegenden Stimmen: 1. die gerade Bewegung (Beisp. 307a); 2. die Gegenbewegung (Beisp. 307b); 3. gerade und Gegenbewegung (Beisp. 307c). Das letzte Beispiel vereinigt folgende Bewegungsarten: Erste und zweite Stimme Seitenbewegung; erste und dritte Stimme gerade Bewegung, die ersten drei Töne sogar Parallelbewegung; erste und vierte Stimme Seitenbewegung; erste und fünfte Stimme Gegenbewegung; zweite und dritte Stimme Seitenbewegung; zweite und vierte Stimme liegende Sexte; zweite und fünfte Stimme Seitenbewegung; dritte und vierte Stimme Seitenbewegung; dritte und fünfte Stimme Gegenbewegung; vierte und fünfte Stimme Seitenbewegung.

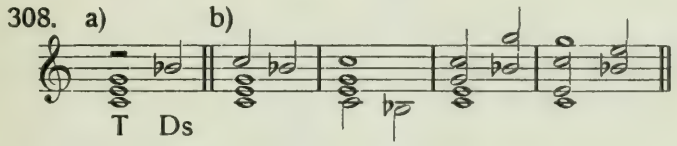
In der ersten Harmonieverbindung D:S (Beisp. 302b) sind sämtliche Bewegungsrichtungen vertreten: Aufwärtsbewegung *e—f;* Abwärtsbewegung, und

zwar ein Ganzton *g—f* und ein Halbton *b—a;* liegende Stimme *c—c;* gerade Bewegung zwischen erster und zweiter Stimme; Gegenbewegung zwischen erster und dritter sowie zwischen zweiter und dritter Stimme; Seitenbewegung zwischen erster und vierter, zweiter und vierter, dritter und vierter Stimme. Nur die Parallelbewegung, d. h. Bewegung in gleicher Entfernung und gleicher Richtung, fehlt vollständig. Unser Beispiel zeigt also höchste Mannigfaltigkeit in Stimmschritten und Bewegungsrichtungen. Diese von der Natur in der ersten Harmonieverbindung als „Norm" und Muster hingestellte Mannigfaltigkeit bleibt das oberste Schönheitsgesetz für jede Stimmführung.

29. Aufgabe. Führe von einem beliebigen Ton aus sämtliche Stimmschritte in allen Bewegungsrichtungen aus.

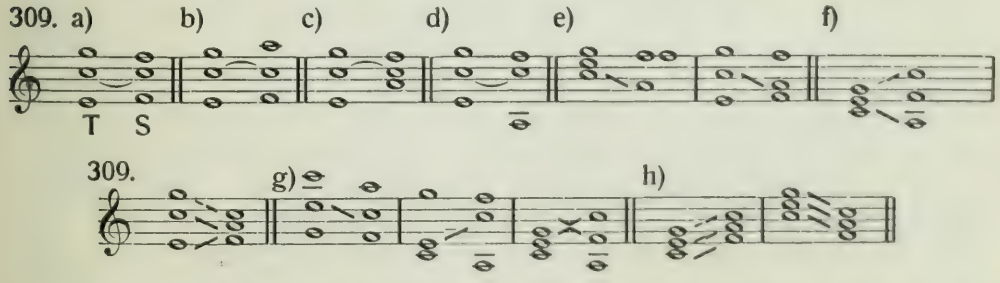
Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Die Folge T Ds ist keine Harmonieverbindung, sondern eine Harmonieerweiterung, weil die Ds nur eine durch den Strebeton zu einer Bewegung angeregte T ist. Die Prime beider Klänge bleibt dieselbe. Harmonieverbindung ist eine Folge von Harmonien, deren theoretische Primen verschieden sind.



Man kann die T zur Ds erweitern, indem man den Strebeton als weitere Stimme hinzufügt (Beisp. 308a), oder indem man einen T-Bestandteil zur Strebesept schreiten läßt (Beisp. 308b). Da der „normale" Strebeklang ein Vierklang ist (Naturklangstöne 1, 3, 5, 7), ist die Wahrung der Vierklangsform beim Strebeklange Schönheitsgesetz.

30. Aufgabe. Bilde Erweiterungen aller T-Klänge zu Ds-Klängen und führe sie zu den S-Klängen weiter.



Die elliptische Folge T S ist eine Harmonieverbindung, die, weil die T in diesem Falle eine unvollständige Ds ist, den Gesetzen der Ds zu folgen hat. Bei

strenger Stimmführung (Beisp. 309a) tritt die S in einer unvollständigen Form auf, genügt also nicht dem Schönheitsgesetz. Eine vollkommene Form kann nur erreicht werden, wenn ein T-Bestandteil eine stellvertretende Stimmführung erhält. Hierzu am besten geeignet ist die T-Quinte; denn der Charakterton soll seine überaus wichtige Halbtonbeziehung ausnützen (Beisp. 309b). Allerdings geht dadurch die Gegenbewegung verloren. Da aber jede der drei Stimmen einen anderen Schritt ausführt (Prime *c—c*, Halbton *e—f*, Ganzton *g—a*), ist die Mannigfaltigkeit gewahrt und die Verbindung gut. Noch mannigfaltiger wird die Stimmführung, wenn der T-Charakterton zur S-Terz hinaufspringt (Beisp. 309c), weil dadurch die Gegenbewegung, der höchste Grad von Bewegungsverschiedenheit, erreicht wird. Auch die Halbtonbeziehung *e—f* wird dadurch indirekt ausgenützt, denn sie ist in dem Sprung *e—a* enthalten, und die von der Natur als „normal" vorgeschriebene Aufwärtsführung des Charaktertones wird durch den Sprung in die kräftige S-Terz hinauf ebenfalls ausgeführt. Durch einen Sprung des Charaktertones in die untere S-Terz hinab (Beisp. 309d) wäre weder die Halbtonbeziehung, noch die Aufwärtsbewegung des Charaktertones, noch die schöne Gegenbewegung gewahrt. Außerdem wäre der Abstand zwischen *a* und *c* auf eine Dezime ausgedehnt, während nach dem Naturklang die Oktave die weiteste Entfernung sein soll. Unstreitig gebührt also der Verbindung in Beisp. 309c der Vorrang vor Beisp. 309d.

Wird die S-Terz von der T-Prime oder T-Oktave aus eingeführt (Beisp. 309e), so geht die liegende Stimme verloren, und die fehlende S-Quinte muß selbstverständlich durch einen anderen T-Bestandteil herbeigeführt werden. Am besten geschieht es durch die T-Quinte (Beisp. 309f), damit Halbtonbeziehung *e—f*, Aufwärtsführung des Charaktertones und Gegenbewegung gewahrt bleiben. Die Herbeiführung der S-Quinte durch den Charakterton (Beisp. 309g) verlangt entweder gerade Bewegung aller drei Stimmen, verbunden mit Abwärtsführung des Charaktertones und Mißachtung der Halbtonbeziehung, oder unnormale Entfernung der Klangbestandteile, oder endlich Stimmenkreuzung. Diese letzte Art ist die beste und kommt im Vokalstil sehr oft vor. Doch ist die Verbindung Beisp. 309f unzweifelhaft vollkommener.

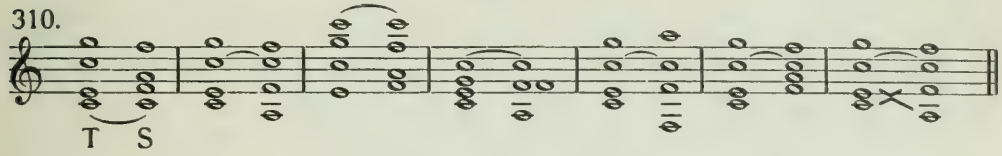
Aus diesen Verbindungen leiten wir folgende Gesetze ab: 1. Zur Herbeiführung einer vollkommenen Klangform darf jederzeit eine freie Stimmführung angewandt werden; doch muß dabei die Mannigfaltigkeit der Stimmenbewegungen gewahrt bleiben. 2. Die Aufwärtsführung des Charaktertones ist anzustreben. 3. Die Entfernung der Stimmen soll dem Naturklang entsprechen.

Eine freie Führung sämtlicher Stimmen kann zu großen Schönheitsfehlern führen. Der schlimmste Fall tritt ein, wenn alle drei Stimmen in Parallelen zur neuen Harmonie weiterspringen (Beisp. 309h). Die erste und zweite Stimme bilden Kleinterzenparallelen, die zweite und dritte Großterzenparallelen, die erste und dritte Stimme „offene" Quinten! Die Aufwärtsführung wahrt wenigstens die natürliche Aufwärtsrichtung des Charaktertones, die Abwärtsführung aber

widerspricht jedem Gesetz einer schönen Stimmführung. Weil also diese Verbindungsarten von der „normalen“ Verbindung mit ihrer wundervollen Mannigfaltigkeit himmelweit entfernt sind, müssen die Verbindungsarten Beisp. 309h vom Standpunkt der Stimmführung aus abgelehnt werden.

31. Aufgabe. Bilde in allen Tonarten dreistimmige Verbindungen T S, die den angeführten Gesetzen entsprechen.

310.

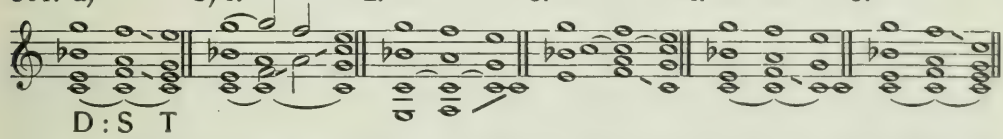


Leichter ist die Verbindung T S im vierstimmigen Satz, weil die T-Prime oder die T-Oktave als S-Quinte liegenbleiben kann (Beisp. 310).

32. Aufgabe. Bilde vierstimmige Verbindungen T S in allen Tonarten.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

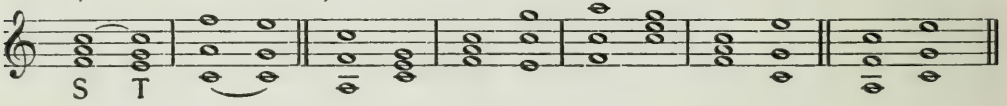
311. a) b) 1. 2. 3. 4. 5.



Die harmonische Rückschrittverbindung S T führt bei strenger Stimmführung Schönheitsfehler herbei (Beisp. 311a). Die S-Prime ist doppelt vorhanden und führt in Oktavenparallelen zu einem doppelten Charakterton der T. Diese Verbindung ist kein Verstoß gegen das Naturgesetz, denn jeder Ton schreitet seiner Bestimmung gemäß weiter. Dieser Verbindung fehlt aber die Mannigfaltigkeit der Bewegungen und somit die Vollkommenheit der ersten Verbindung D:S. Auch zeigt die Schluß-T eine unausgeglichene Klangform; denn sie erscheint mit doppeltem Charakterton. Als letzter Klang soll sie aber eine vollkommene Ruheform aufweisen. Darum verstößt diese Verbindung gegen das künstlerische Schönheitsgesetz. Bloße Anwendung des Naturgegebenen ist noch keine Kunst, sondern Handwerk, wenn auch im idealsten Sinne des Wortes. Die Kunst beginnt in dem Augenblicke, in dem der Mensch die Vollkommenheit in irgendeiner Sache zu erreichen strebt. Wer Sinn für das Vollkommenste und gleichzeitig die Fähigkeit besitzt, das Vollkommenste hervorzubringen, der ist ein Künstler. Das höchste Kunstgesetz muß lauten: Strebe nach der Vollkommenheit in deiner Kunst! Weil die vollkommenste Stimmführung die mannigfaltigste ist, darum sind in der Stimmführung die Parallelen, und ganz besonders die Oktaven- und Primen-Parallelen, verboten. Diese Parallelen enthalten nicht nur dieselben Stimmschritte, sondern sogar dieselben Töne.

Wir werden darum die Verbindung S T mit unseren Schönheitsgesetzen in Einklang bringen, indem wir die Oktavenparallele vermeiden und eine der beiden S-Primen zur T-Prime, die verdoppelt werden soll, weiterführen, wie wir es in der Harmoniebildungslehre gelernt haben (Beisp. 311b). Am vollkommensten sind die Verbindungen Beisp. 311b 1. und 2.; sie enthalten Gegenbewegung. Die Verbindungen 3., 4. und 5. zeigen gerade Bewegung in drei Stimmen von der S zur T. Verbindung 5. läßt die S-Oktave in der Oberstimme einen Quartensprung ausführen, während ein Halbtonschritt erwartet wird. Wir wissen, daß Sprünge nur im Baß, in der Oberstimme dagegen Schritte naturgemäß sind. Verbindung 5. ist mithin die unvollkommenste. Sprünge sind in den Oberstimmen nur dann anzuwenden, wenn durch sie eine besondere melodische Wirkung erzielt werden soll. Im Baß sind dagegen Schritte und sogar liegende Stimmen jederzeit gut, weil unter dem Baß immer noch ein tieferer Fundamentalbaß ergänzt werden kann.

312. a) b)

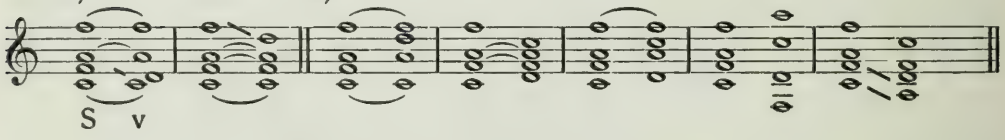


Dreistimmig bietet die Verbindung S T bei strenger Stimmführung keine Schwierigkeiten (Beisp. 312a); bei freier Stimmführung (Beisp. 312b) ist auf Mannigfaltigkeit der Bewegungen zu achten.

33. Aufgabe. Bilde vier- und dreistimmige Verbindungen S T in allen Tonarten.

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

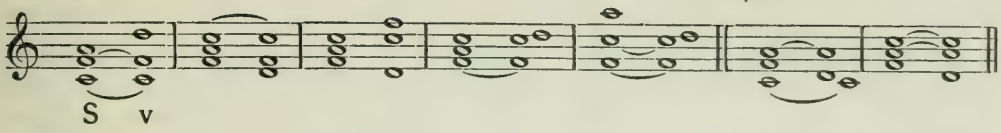
313. a) b)



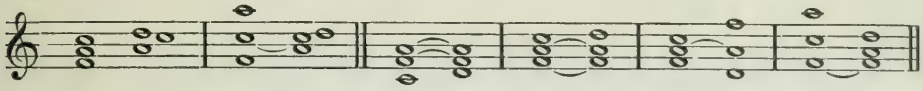
Die Verbindung S v ist eine Harmonieverbindung; denn die theoretischen Primen beider Klänge sind verschieden. Die S schreitet zur v fort, indem eine S-Prime zur v-Prime weiterschreitet (Beisp. 313a). Wird die v-Prime von einem anderen S-Bestandteil aus eingeführt, so muß eine S-Prime den fehlenden S-Bestandteil ersetzen: ein Stimmenausgleich muß herbeigeführt werden (Beisp. 313b). Das letzte Beispiel enthält zwei Schönheitsfehler: gerade Bewegung aller Stimmen und eine Quartenparallele zwischen den beiden Unterstimmen.

34. Aufgabe. Bilde Verbindungen S v in allen Tonarten.

314. a) b)



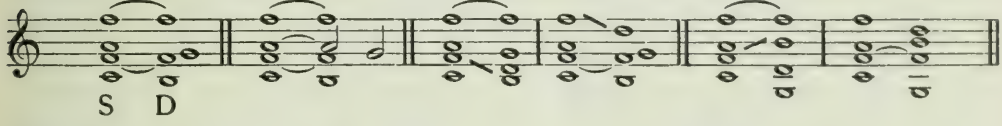
314. c)



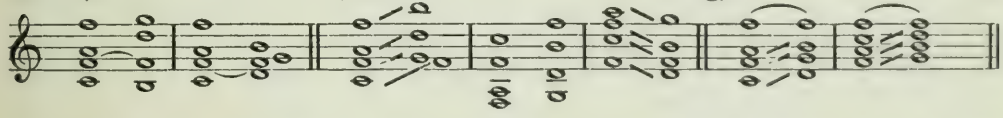
Die v ist von Natur aus ein Vierklang, kann somit im dreistimmigen Satz nur unvollkommen auftreten. Zur Auslassung eignet sich, wie bei jedem Klange, am besten der Dehnungston, die v-Quinte (Beisp. 314a). Die v ist aber nur ein Vermittlungsklang und als solcher von geringer selbständiger Bedeutung; sie kann darum auch ohne Terz (Beisp. 314b), ja sogar ohne Sept (Beisp. 314c) auftreten. In letzterem Falle (Beisp. 314c) tritt die v in der am leichtesten verständlichen und darum am mildesten wirkenden Form eines konsonierenden Molldreiklanges auf.

35. Aufgabe. Bilde dreistimmige Verbindungen S v in allen Tonarten.

315. a) b) c) d)



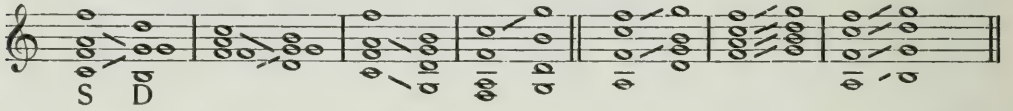
315. e) f) g)



Für die Harmonieverbindung S D besteht keine „Naturnotwendigkeit"; denn die S sinkt naturgemäß in die T zurück. Aus künstlerischen Gründen jedoch ist die S oft gezwungen, auf ihrem Wege zur T hin durch die D hindurchzugehen, um einen Harmoniefortschritt zu erzielen. Darum muß auch die Verbindung S D den künstlerischen Schönheitsgesetzen entsprechend vollzogen werden (Beisp. 315a). Der gemeinsame Ton *f* bleibt liegen; die Halbtonbeziehung *c—h* wird ausgenützt; die S-Terz löst sich naturgemäß in die D-Prime auf, weil sie, wenn sie liegen bliebe (Beisp. 315b), zur D-Prime eine mild-dissonierende None bilden würde. Das Ergebnis entspricht trotzdem noch nicht dem Schönheitsideal; denn die D erscheint mit doppeltem Strebeton und ohne Quinte. Darum muß eine der beiden S-Primen zur D-Quinte springen (Beisp. 315c). Diese normalste Verbindung von S und D ermangelt der Gegenbewegung. Nur durch „freie Stimmführung", indem S-Terz und S-

Quinte ihre Bewegungsziele vertauschen, ist Gegenbewegung zu erreichen (Beisp. 315d). Diese Verbindung ist die vollkommenste. Andere freie Stimmführungen sind gut, wenn die Mannigfaltigkeit der Bewegungen gewahrt bleibt (Beisp. 315e). Gerade Bewegung aller Stimmen (Beisp. 315f) und erst recht Terzen-, Quarten- und Quintenparallelen (Beisp. 315g) sind Schönheitsfehler und vom Standpunkte idealer Stimmführung aus zu verwerfen.

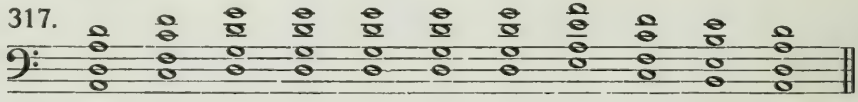
316. a) b)



Soll die D ohne Septime auftreten, so muß ihre Prime verdoppelt (Beisp. 316a), dabei aber jede Parallele vermieden werden. Beispiel 316b zeigt schönheitswidrige Oktaven-, Quinten-, Quarten-, Terzen- und Sextenparallelen.

Das Gesetz der Parallelenvermeidung ist das unbequemste, aber auch das wichtigste Gesetz der idealen Stimmführung. Und doch ist die Parallelbewegung die erste, von der Natur gegebene Zweistimmigkeit. Von jeher singen Männer und Frauen oder Kinder eine Melodie in Oktavenparallelen. Das klingt ganz gewiß nicht falsch oder unnatürlich. Wer aber wird darin eine besondere Kunst erblicken? Im ganzen Altertum bestand die musikalische Kunst in der Schaffung kunstgemäßer einstimmiger Weisen. Aber nirgendwo findet man einen Bericht, daß man das Singen dieser Weisen in Oktaven als eine kunstvolle Zweistimmigkeit betrachtet hätte! Was jedes Kind ohne Schwierigkeit zuwege bringt, ist keine Kunst! Darum müssen auch wir die Oktavenparallelen als „nicht kunstgemäße Zweistimmigkeit" verwerfen. Als beabsichtigte Stimmenverstärkung dürfen Oktavenparallelen jedoch jederzeit Anwendung finden.

317.

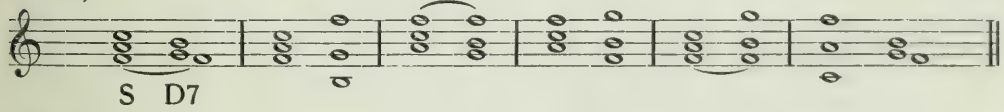


Ungefähr im achten Jahrhundert nach Christus erfand man die Quinten- und Quartenparallelen, denen man auch noch Oktavenparallelen hinzufügte (Beisp. 317). Eine kurze Zeit glaubte man, damit eine wunderbare Zwei- und Mehrstimmigkeit gefunden zu haben. Aber bereits Guido von Arezzo (gestorben 1050) erhob die Verschiedenheit der Bewegung zum Gesetz und führte dadurch die Zweistimmigkeit zur Kunst. Durch Hinzufügung weiterer selbständiger Stimmen wurde der kunstgemäße Satz drei-, vier- und vielstimmig. Die Kunst, mehrere selbständig geführte und doch gut zusammenklingende Stimmen zu schreiben, ohne Rücksicht darauf, welche Harmonie

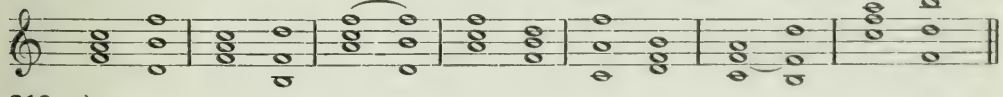
aus dem jeweiligen Zusammenklang hervorgeht, nennen wir melodischen Kontrapunkt. In dieser Art schrieben die großen Kontrapunktiker der Palestrinazeit (um 1550). Schreibt man jedoch mehrere selbständige Stimmen mit absichtlicher Benutzung der Bestandteile bestimmter Harmonien, z. B. mit Benutzung der Harmoniefolge D:S D T, so erhält man einen harmonischen Kontrapunkt. Diese Schreibart (Johann Sebastian Bach stellt ihren bis heute unübertroffenen Höhepunkt dar) ist heute noch üblich. Den melodischen und harmonischen Kontrapunkt nennt man polyphonen (d. h. vielmelodischen) Satz. Daneben gibt es den vom Stimmführungsstandpunkte aus weniger vollkommenen und weniger kunstvollen homophonen (d. h. einmelodischen) Satz, der nur eine einzige Melodie bildet, die er mit melodielosen Begleitharmonien unterlegt, und endlich den gemischten Satz, der teilweise polyphon, teilweise homophon gehalten ist. Für uns gilt einstweilen der polyphone Satz, der jeder Stimme eine eigene melodische Bedeutung verleiht und darum jede Gleichartigkeit der Bewegung ausschließt. Darum bleiben für unsere ideale Stimmführung alle Parallelen verboten.

36. Aufgabe. Bilde Verbindungen S D7 und S D mit Vermeidung aller Parallelen.

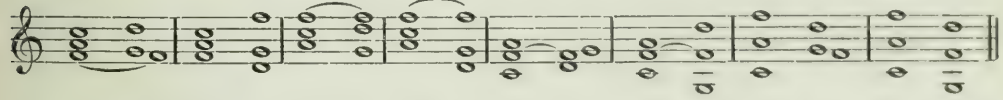
318. a)



318. b)

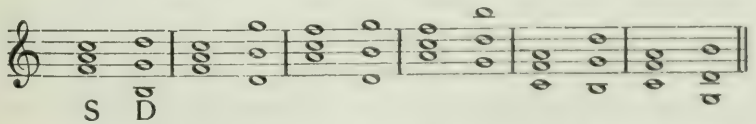


318. c)



Soll die D7 dreistimmig auftreten, so wird am besten die D-Quinte weggelassen (Beisp. 318a). Die Auslassung der D-Prime führt einen unselbständigen verminderten Dreiklang herbei (Beisp. 318b). Am wenigsten zur Auslassung geeignet ist der Leitton, der D-Charakterton (Beisp. 318c).

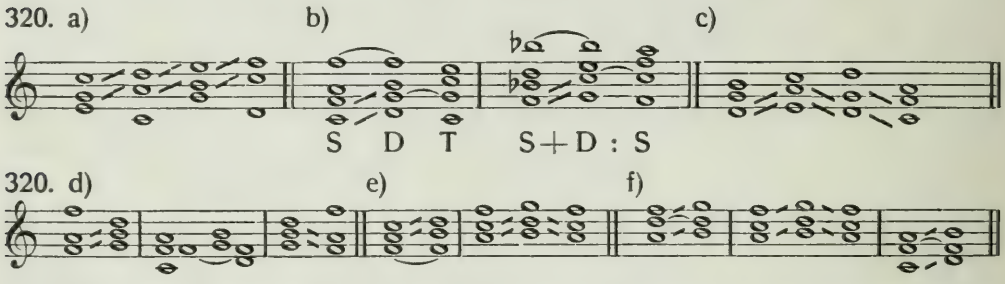
319.



Der D-Dreiklang soll im dreistimmigen Satz vollständig erscheinen (Beisp. 319).

37. Aufgabe. Bilde dreistimmige Verbindungen S D7 und S D.

Um jegliche Parallele zu vermeiden, waren wir gezwungen, von der ruhigen, schrittweisen Stimmführung von Ton zu Ton, wie sie Beispiel 302 zeigt, in den meisten anderen Beispielen abzuweichen und eine sprunghafte Stimmführung in einer oder mehreren Stimmen anzuwenden (vgl. Beisp. 319). Kommt eine solche Stimmführung oft vor, so wirkt sie unruhig, anstrengend, aufregend, weil sie nicht dem „natürlichen" Bewegungsverlangen der Töne entspricht, sondern den „künstlerischen" Schönheitsgesetzen zuliebe eingeführt worden ist. Durch die Vermeidung jeglicher Parallele wird im mehrstimmigen Satz eine ruhige Stimmführung in vielen Fällen geradezu unmöglich. Um diesen Zwiespalt zwischen Natur und Kunst zu beseitigen, sah sich die Stimmführungslehre zu einem Kompromiß genötigt: einigen Parallelen wurde das Recht eingeräumt, in der künstlerischen Stimmführung vorkommen zu dürfen, sie wurden „kunstfähig".



So wurden im mehr als zweistimmigen Satz Quartenparallelen zwischen zwei Oberstimmen erlaubt (Beisp. 320a). Zwischen den beiden Unterstimmen wurden Quartenparallelen nur erlaubt, wenn der zweite Klang die zweite Umkehrung eines Strebeklanges war (Beisp. 320b). Die Quarten des Beispiels 320c blieben fehlerhaft. — Die einmalige Folge zweier großer Terzen, der berüchtigte „Tritonus", wurde im mehrstimmigen Satz in allen Stimmen erlaubt (Beisp. 320d); im zweistimmigen Satz blieb er verboten. — Parallelen kleiner Terzen wurden ohne Einschränkung erlaubt (Beisp. 320e). — Die Erlaubnis der Terzenparallelen wurde auf ihre Umkehrung, die Sextenparallelen, übertragen (Beispiel 320f).

Dauernd verboten blieben bis heute die Parallelen reiner Oktaven, Primen und Quinten in allen Stimmen; die Oktaven, weil sie Bewegungs- und Tonidentität in der Entfernung, die Primen, weil sie absolute Bewegungs- und Tonidentität darstellen; die Quinten, weil sie zu leicht ihrem Grundton den Charakter eines Fundamentaltones aufdrücken, in jeder Tonart aber nur ein einziger Fundamentalton Geltung haben darf. Nur wenn aufeinander folgende Quinten als reine „Bewegungsquinten" erkannt und empfunden werden, sind sie zu allen Zeiten, dennoch aber höchst selten, angewandt worden.

Nun glaube man nicht etwa, daß durch die Erlaubnis zur Anwendung von Terzen-, Sexten- und Quartenparallelen das oberste Schönheitsgesetz, das größte

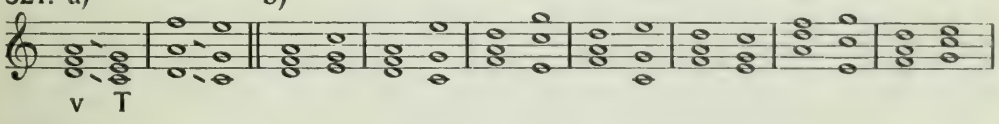
Mannigfaltigkeit der Bewegungen fordert, aufgehoben wäre! Im Gegenteil, seine Bedeutung steigt; denn nun gilt es zu unterscheiden, wo im Interesse der höchsten Wirkung die Parallelen angebracht sind. Nicht mit Unrecht werden Terzen- und Sextengänge „trivial", „gewöhnlich" genannt; sie genügen eben nicht der höchsten Kunstanschauung! Sie können von jedem Laien angewandt werden und sind der „Kunst" nicht würdig. Wir müssen auch diese Parallelen nach wie vor vermeiden, wo sie nicht unbedingt nötig sind.

War man einerseits gezwungen, die oben genannten Parallelen gelegentlich als erlaubte Stimmführung zu betrachten, so gingen andererseits übereifrige Theoretiker in irrtümlicher, überheblicher Rechtsanmaßung so weit, alle verdeckten Quinten und Oktaven, ja sogar die Gegenquinten und Gegenoktaven zu verbieten. Dadurch, daß diese Verbote von der Praxis niemals anerkannt wurden, ist ihre Berechtigungslosigkeit bewiesen. Verdeckte und Gegenparallelen verstoßen weder gegen das Naturgesetz noch gegen das Gesetz der Mannigfaltigkeit in der Stimmführung. Im Gegenteil sind die Antiparallelen das einzige Mittel, Identität des Klanges bei Verschiedenheit der Bewegung zu erreichen. — Daß die Wirkung der verdeckten und Gegenparallelen eine verschiedene ist, je nach der Art ihrer Einführung und ihrer Stimmenlage, ist uns bekannt; nur die beabsichtigte Wirkung, und nicht etwa Ungeschicklichkeit, entscheidet über ihre Anwendung und Vermeidung.

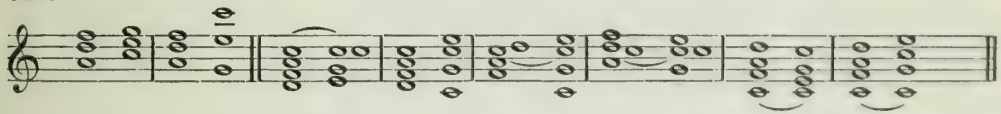
38. Aufgabe. Bilde vier- und dreistimmige Verbindungen S D7 und S D mit absichtlicher Anwendung der erlaubten Parallelen.

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

321. a) b)



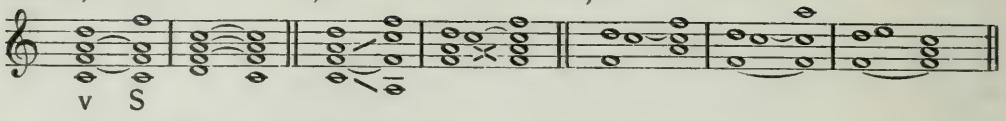
321.



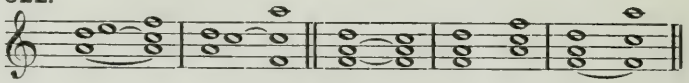
Bei der Rückschrittverbindung v T, die ja die natürlichste Auflösung der v darstellt, ist eine Quintenparallele von der Natur gegeben (Beisp. 321 a); aber nur scheinbar, denn wir wissen, daß die Quinte 9 : 13 keine reine Quinte (= 2 : 3) ist, mithin bei dieser Verbindung auch nicht zwei „reine" Quinten aufeinander folgen. Das temperierte System hat die Quinte 9 : 13 zu einer fast reinen Quinte umgeformt, und das Schönheitsgesetz der Stimmführung verlangt darum, daß auch diese Quintenparallele vermieden werde (Beisp. 321 b).

39. Aufgabe. Bilde drei- und vierstimmige Verbindungen v T in allen Tonarten.

322. a) b) c)



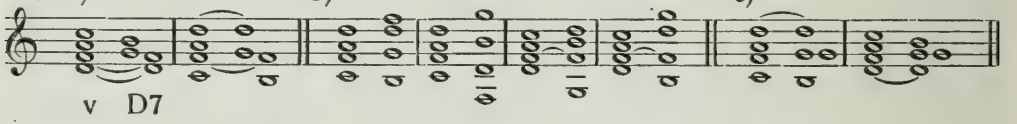
322.



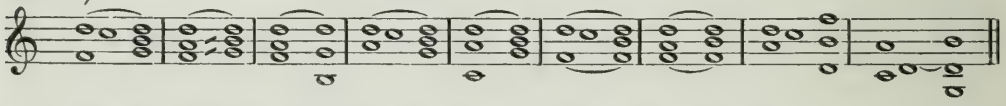
Bei der Rückschrittverbindung v S schreitet bei strenger Stimmführung nur die v-Prime weiter, während die anderen Stimmen liegenbleiben (Beisp. 322a). Zur Erzielung größerer Bewegung können die anderen Stimmen ihre Plätze vertauschen, d. h. eine Innenbewegung, einen Lagenwechsel ausführen (Beispiel 322b). Im dreistimmigen Satz ist auf Vollständigkeit der S zu achten (Beispiel 322c).

40. Aufgabe. Bilde vier- und dreistimmige Verbindungen v S.

323. a) b) c)



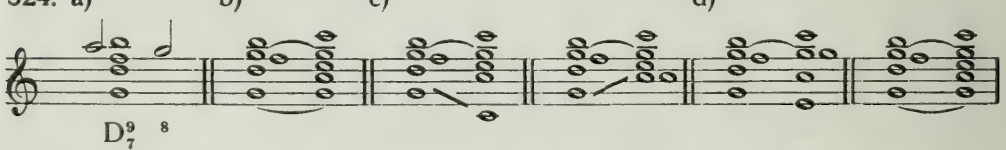
323. d)



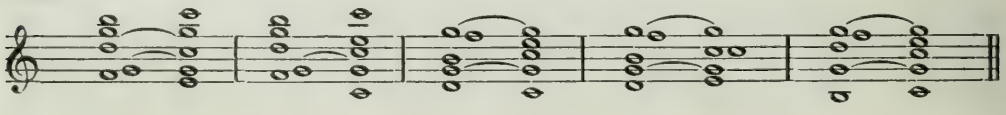
Bei der „normalen" Verbindung v D bleiben zwei gemeinsame Töne liegen, ein Ton nützt die Halbtonbeziehung aus, und einer schreitet einen Ganzton abwärts (Beisp. 323a). Gegenbewegung ist nur durch freie Stimmführung zu erreichen (Beisp. 323b). Soll die D ohne Strebesept auftreten, so ist nur ein gemeinsamer Ton vorhanden (Beisp. 323c). Dreistimmige Verbindungen zeigt Beispiel 323d.

41. Aufgabe. Bilde vier- und dreistimmige Verbindungen v D7 und v D.

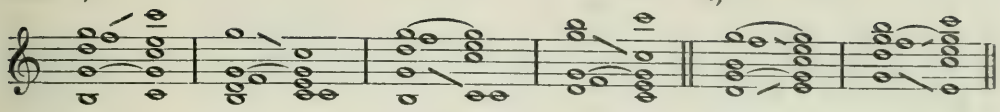
324. a) b) c) d)



324.



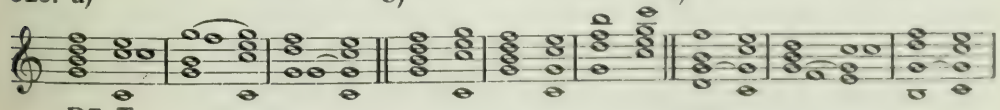
324. e) f)



Als normalste Form der D haben wir die Form Beispiel 324a erkannt, weil bei ihr alle Töne ihre Naturklangslage behalten: 6+9+11+13+15. Der „dissonierende" Ton 13 hat die Pflicht, sich durch Innenbewegung in die D-Oktave „aufzulösen", so daß die „konsonierende", „normale" D-Form 6+9+11+12+15 übrigbleibt, also eine D mit Prime und Oktave. Von dieser Form aus vollzieht sich die Fortschreitung zur T streng nach den erkannten Stimmführungsgesetzen (Beisp. 324b): D-Grundton und Oktave *g—g* bleiben als gemeinsame Töne liegen; die Halbtonbeziehungen *h – c* und *f—e* werden in Gegenbewegung ausgenützt, und die D-Quinte *d* schreitet einen Ganzton abwärts zum *c*. Trotzdem zwei Stimmen zur Oberstimme Gegenbewegung bilden, ist das Ergebnis keine befriedigende T-Form. Warum nicht? Wir wissen, daß die zweite Umkehrung des Dreiklangs seine schwächste Form ist und daß die D-Prime von Natur aus zum Fundamentalton hinabzuspringen verlangt, um so die vollkommenste T-Form herbeizuführen (Beisp. 324c). Durch diesen Sprung wird die Mannigfaltigkeit der „natürlichen" Stimmschritte erhöht. Wir haben zu verzeichnen: 1. einen Halbtonschritt aufwärts *h—c;* 2. eine liegende Stimme *g—g;* 3. einen Halbtonschritt abwärts *f—e;* 4. einen Ganztonschritt abwärts *d—c;* 5. einen Quintsprung abwärts *g—c,* der nach Bedarf durch einen Quartsprung aufwärts *g—c* ersetzt werden kann; also fünf Stimmen mit fünf verschiedenen Fortschreitungen. Auch alle Bewegungsrichtungen sind vertreten: gerade Bewegung, Seitenbewegung und die, eine Verschiedenheit am deutlichsten ausdrückende und darum wertvollste Gegenbewegung. Nur die Parallelbewegung ist nicht vorhanden. Darum entspricht die normale Verbindung D T am vollkommensten den Forderungen einer idealen Stimmführung.

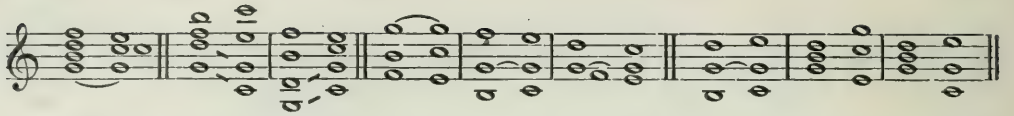
Bei der Anwendung von Umkehrungsformen (Beisp. 324d) fällt der Quint- oder Quartsprung im Baß weg. In einer höheren Stimme ist dieser Sprung nicht naturgemäß (Beisp. 324e) und soll darum selten, nur notgedrungen, vorkommen. Schönheitswidrige Verdoppelungen des T-Charaktertones (Beispiel 324f) sind tunlichst zu vermeiden, oder nur anzuwenden, wenn diese T-Form sofort in eine vollkommenere übergeht oder zu einer anderen Harmonie weiterschreitet, also gleichsam als Durchgangsform auftritt.

325. a) b) c)



D7 T

325. d) e) f)



Sollen im vierstimmigen Satz beide Klänge, D und T, als Grundakkorde auftreten und in strenger Stimmführung verbunden werden, so muß einer der beiden Klänge eine unvollständige Form annehmen (Beisp. 325a). Durch freie Stimmführung (Beisp. 325b) oder Anwendung von Umkehrungen (Beisp. 325c) wird diese Unvollständigkeit umgangen. Quintenparallelen (Beisp. 325d) sind als Schönheitsfehler zu vermeiden. — Soll im dreistimmigen Satz die T als vollständiger Dreiklang auftreten, so ist die Form der D wohlweislich zu überlegen (Beisp. 325e) oder freie Stimmführung anzuwenden (Beisp. 325f).

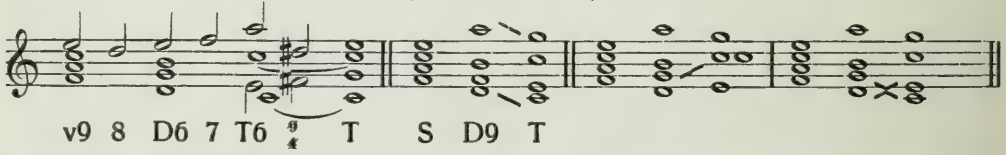
42. Aufgabe. Bilde Verbindungen D T fünf-, vier- und dreistimmig.

43. Aufgabe. Bilde die Rückschritte T D, D v, D S sowie die elliptische Verbindung T v nach den Gesetzen der idealen Stimmführung.

44. Aufgabe. Bilde a) vollständige, b) verkürzte Harmoniekreisläufe vorwärts und rückwärts in allen Tonarten unter Ausschaltung aller Dissonanzen.

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

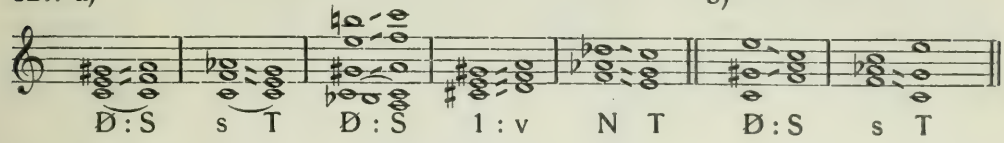
326. a) b) c)



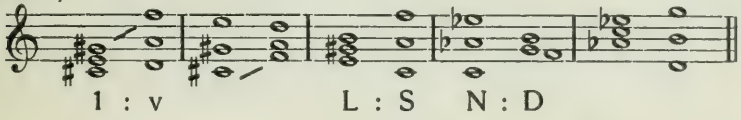
Dissonanzen sind Störungen der „normalen“ Klangform und haben die Pflicht, sich in einen normalen Bestandteil desjenigen Klanges, zu dem sie dissonieren, aufzulösen (Beisp. 326a). Wird die Auflösung bis zum Eintritt der nächsten oder gar einer noch späteren Harmonie verschoben (Vorhalt!), so entsteht eine „unnormale“ Harmonieverbindung, die in vielen Fällen eine unnormale Stimmführung nach sich zieht. Die Quintenparallele in Beispiel 326b ist eine Folge der verzögerten D-Nonen-Auflösung. Gegen diese Quintenparallele ist weder klanglich noch vom Standpunkte der natürlichen Auflösung etwas einzuwenden; und doch widerspricht sie dem Gesetz der Mannigfaltigkeit in der Stimmführung und ist von diesem Gesichtspunkte aus als Schönheitsfehler zu vermeiden. Beispiel 326c zeigt zwei Vermeidungsmöglichkeiten. Für die Stimmführung ist der dissonierende Ton nur eine weitere Stimme, die ebenso selbständig geführt werden muß, wie jede andere Stimme. Ob die Dissonanz frei oder vorbereitet, im Durchgang oder Rückgang auftritt, ist einerlei; sie darf zu keiner anderen Stimme verbotene Parallelen bilden.

45. Aufgabe. Bilde Harmoniekreisläufe mit Anwendung aller Arten unverschärfter Dissonanzen.

327. a) b)

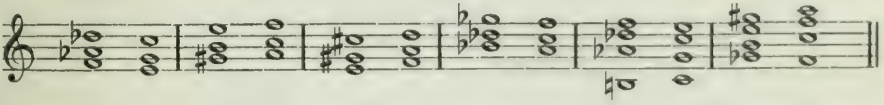


327. c)



Noch weit mehr als die einfachen Dissonanzklänge weichen die „verschärften" Dissonanzharmonien von den Normalformen ab und zwingen förmlich zu einer unnormalen Verbindungsart. Es kann nur Aufwärts- und Abwärtsverschärfungen geben. Und da Verschärfungen nichts anderes sind als eine Herstellung von Halbtonbeziehungen, und da ferner Halbtonbeziehungen immer ausgenützt werden sollen: so müssen verschärfte (Scheinkonsonanz- und Dissonanz-) Harmonien Parallelen nach aufwärts und abwärts hervorbringen (Beisp. 327a). Darum ist in der ganzen Epoche der strengen Stimmführungen, und bei ihren Anhängern heute noch, eine unbezwingbare Scheu vor allen verschärften Harmonien anzutreffen. Es ist ja auch kein Ausgleich möglich: mit den Verschärfungen müssen auch ihre notwendigen Folgen, die Parallelen, angenommen werden. Gewiß lassen sich auch hierbei durch freie Stimmführungen manche Parallelen umgehen (Beisp. 327b). Diese Umgehung aber widerspricht dem Sinne der Verschärfungen und bringt, besonders wenn die verschärften Töne selbst nicht zu ihren Zieltönen weiterführen, meist einen unerquicklichen, gezwungenen Eindruck hervor (Beisp. 327c). — Die Beschränkung des Parallelverbotes auf die Oktaven und Quinten kommt auch den verschärften Klängen zugute; man gibt den verschärften Klängen solche Lagen, daß Oktaven- und Quintenfolgen ausgeschlossen sind und nur die erlaubten Quarten-, Terzen- und Sextenparallelen übrigbleiben (Beisp. 328).

328.



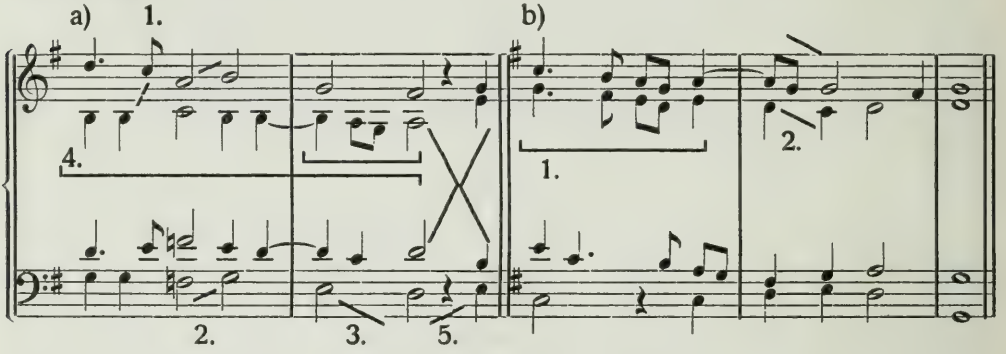
46. Aufgabe. Bilde Harmoniekreisläufe mit verschärften konsonierenden und mild-dissonierenden Drei-, Vier-, Fünf- und Sechsklängen.

47. Aufgabe. Bilde Harmoniekreisläufe mit Anwendung verschärfter herbdissonierender Klänge.

Achtundzwanzigstes Kapitel.

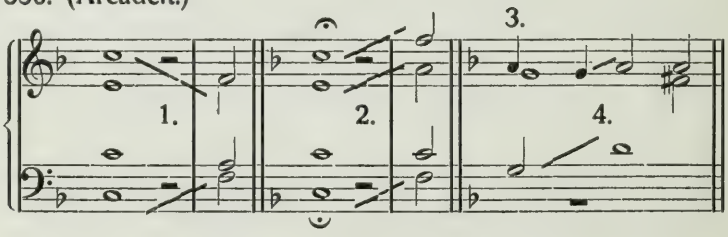
An einigen Beispielen soll nun gezeigt werden, mit welcher Gewissenhaftigkeit und zugleich Kühnheit die größten Meister des Kontrapunktes die Schönheitsgesetze der Stimmführung in ihren Gesangswerken anzuwenden verstanden.

329. (Isaak.)



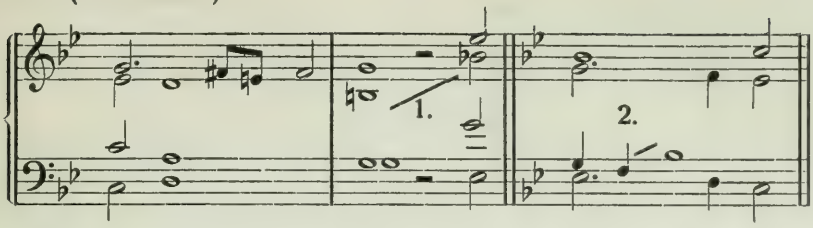
Heinrich Isaak (um 1445—1517). Beisp. 329a: 1. Der zum Alt herb-dissonierende Durchgang *c* im Sopran löst sich nicht auf, sondern springt ab in einen Bestandteil des nächsten Klanges. Dieser „abspringende" Durchgang heißt Cambiata und war sehr häufig. 2. Großterzenparallelen (Tritonus!) Baß—Sopran. 3. Quintenparallelen Baß—Alt vermieden durch Innenbewegung *a—g* im Alt. 4. Stimmenkreuzung: Alt zwei Takte lang unter den Tenor gelegt, damit die Oktavenparallelen Baß—Alt und die Quintenparallelen Baß—Tenor bei 5. vermieden werden. — Beisp. 329b: 1. Folge von fünf reinen Quarten Alt—Sopran. 2. Quintenparallele Alt—Sopran vermieden durch eine herb-dissonierende Vorausnahme im Sopran.

330. (Arcadelt.)



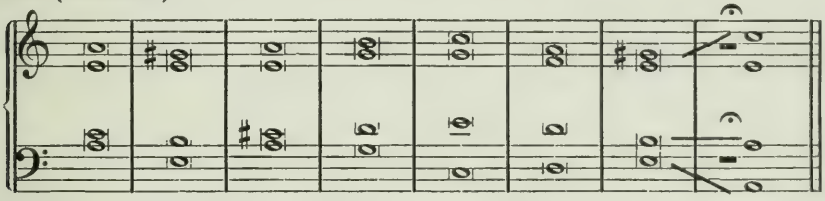
Jacob Arcadelt (1514—1575). Beisp. 330: 1. Gegenoktaven Baß—Sopran. 2. Oktavenparallele Baß—Sopran, Großterzenparallele Baß—Alt und Kleinsextenparallele Alt—Sopran durch eine Pause unterbrochen. 3. Sekundvorhalt des Sopran vor dem Alt. 4. Verdeckte Quinte Tenor—Sopran. Diese Form ist so häufig, daß dieses eine Beispiel genügen möge.

331. (Scandellus.)



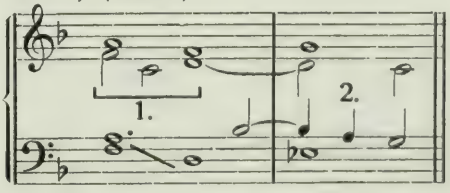
Antonius Scandellus (1517—1580). Beisp. 331: 1. Verminderter Oktavsprung *h—b* im Alt, durch Pause unterbrochen; freie Gegenüberstellung der (terzverwandten) Harmonien G-Dur Es-Dur. 2. Frei abspringende Auflösung der Dissonanz f im Tenor.

332. (Rosselli.)



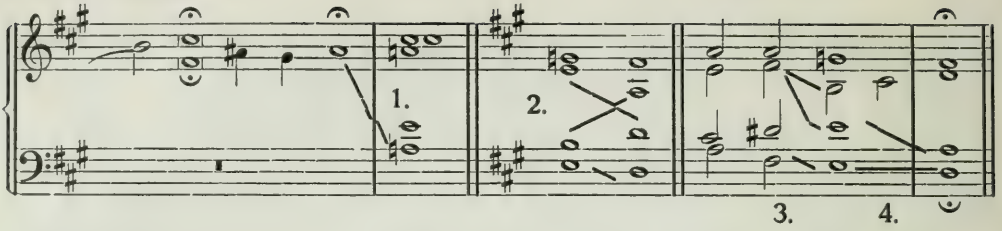
Francesco Rosselli (geb. um 1520). Beisp. 332: Ein Muster vorbildlicher Stimmführung. Quart- und Quintsprünge nur im Baß. *Gis* im zweiten Takte des Sopran als aufwärts führender Leitton der äolischen Tonart; darauf *g* im Alt als abwärts führende siebente Stufe der äolischen Tonart. *Cis* im Tenor als fremder Ton, als Leitton der dorischen Tonart, auf den der Grundton *d* dieser Tonart folgt, während die anderen Stimmen in der äolischen Tonart bleiben, so daß der Rückschritt des A-Dur-Dreiklangs zum G-Dur-Dreiklang entsteht. Im melodischen Kontrapunkt sehr häufig! Zwei Takte später erscheint die erwartete D-Moll-Harmonie, worauf der „phrygische Schluß" als D von A-Moll folgt. Um die Fortsetzung nach der Pause in neuer Lage zu beginnen, führt der Sopran einen verminderten Quartsprung aus, während Baß und Tenor eine verdeckte Oktave herbeiführen.

333. a) (Ruffo.)



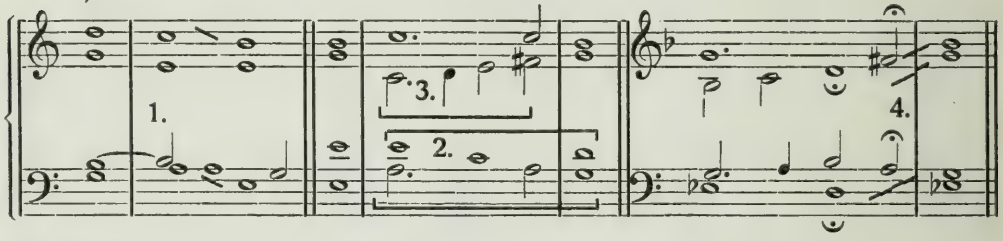
Vincenzo Ruffo (geb. um 1520). Beisp. 333a: 1. Oktavenparallele Baß—Alt vermieden durch Quartsprung im Alt. 2. Übermäßige Quarte als abwärts führender Durchgang.

333. b) (Ingegneri.)

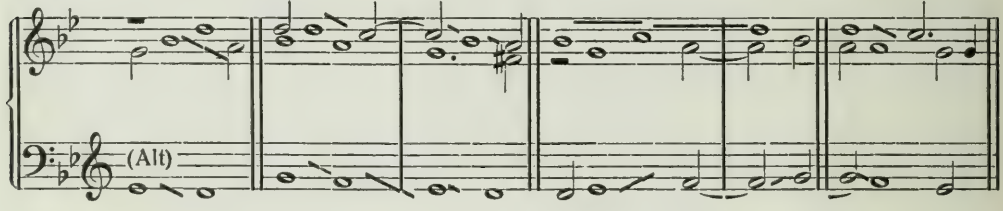


Marc Antonio Ingegneri (geb. um 1520). Beisp. 333 b: 1. Folge terzverwandter Harmonien (Fis- und A-Dur) mit Querstand Sopran II und Alt und querständigem, freiem Baßeinsatz auf *a*. 2. Stimmenkreuzung zwischen Tenor und Alt zur Vermeidung der Oktavenparallelen Baß—Alt und der Quintenparallelen Baß—Tenor. 3. Durch Kreuzung Oktaven Baß—Alt vermieden und schöne Stimmführung in Tenor und Alt erzielt; verdeckte Quinte Baß—Alt. 4. Verdeckte Quinte Baß—Tenor.

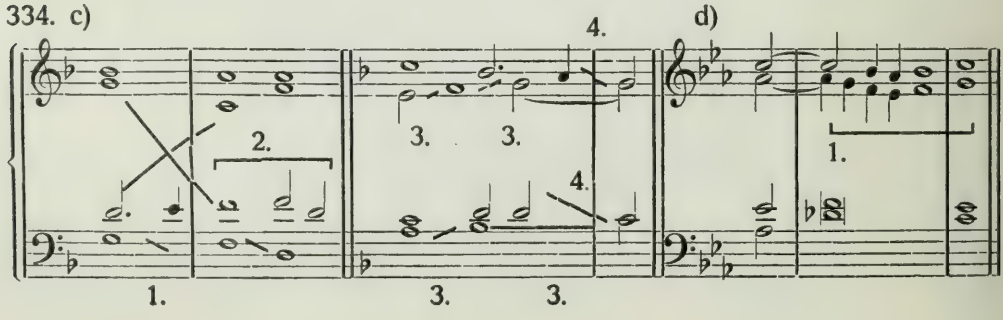
334. (Palestrina.)
a)



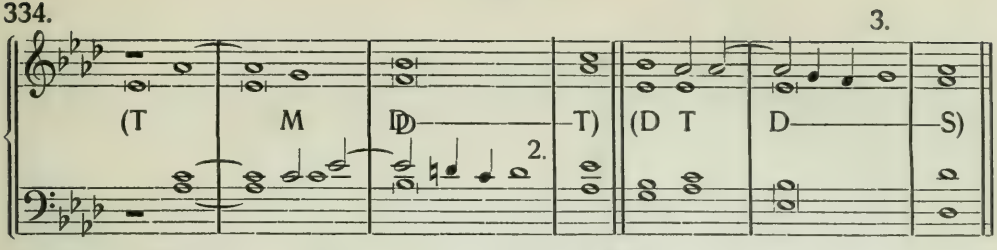
334. b)



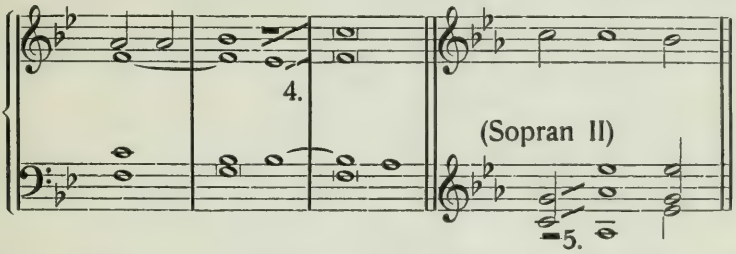
334. c)



334.

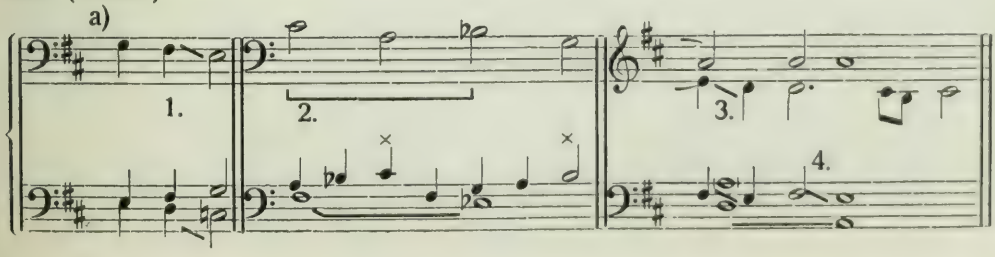


334.

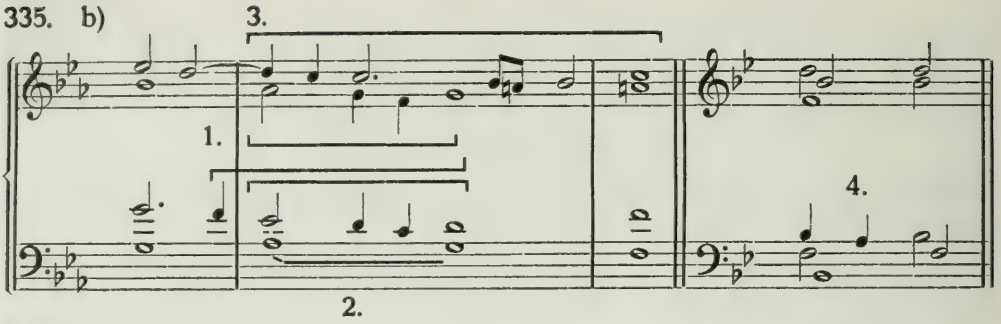


Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526—1594). Beisp. 334a: 1. Sekundvorhalt im Tenor und verdeckte Quinte Baß—Sopran. 2. Kreuzung Tenor—Alt, um eine schöne Führung des Alt zu ermöglichen; Quintenparallele Baß—Tenor umgangen durch Terzsprung im Tenor. 3. Tritonus *c—fis* im Alt. 4. Folge D-Dur-Akkord und Es-Dur-Akkord! Sopran verminderter Quartsprung und verdeckte Quinte zum Baß. Alt Sprung von *d* nach *g* (Verdoppelung des Charaktertones!), um Oktavenparallele *d—es* zum Baß zu vermeiden. — Beispiel 334b: Quintenparallelen ab- und aufwärts durch Synkopierung vermieden. — Beisp. 334c: 1. Oktavenparallele Baß—Alt und Quintenparallele Baß—Tenor durch Kreuzung umgangen. 2. Oktaven Baß—Tenor durch Nachschlagen im Tenor vermieden. 3. Baß—Alt synkopierte Quinten. 4. Offene Quintenparallele Tenor—Sopran, herbeigeführt durch den Durchgang *a* im Sopran! — Beisp. 334d: 1. Fünf reine Quarten zwischen Alt und Sopran. 2. Der Leitton *d* im Tenor schreitet harmonisch richtig weiter, während die anderen Stimmen melodisch weiterschreiten, so daß der Rückschritt B-Dur As-Dur entsteht. 3. Dasselbe bei der Folge Es-Dur Des-Dur (=Trugfortschreitungen und Harmonierückungen!). 4. Offene Quintenparallele Sopran—Alt, durch eine Pause unterbrochen. 5. Offene Quintenparallele unverschleiert; beide Stimmen, Sopran II und Alt, führen einen parallelen Kleinsextsprung in Quintabstand aus!

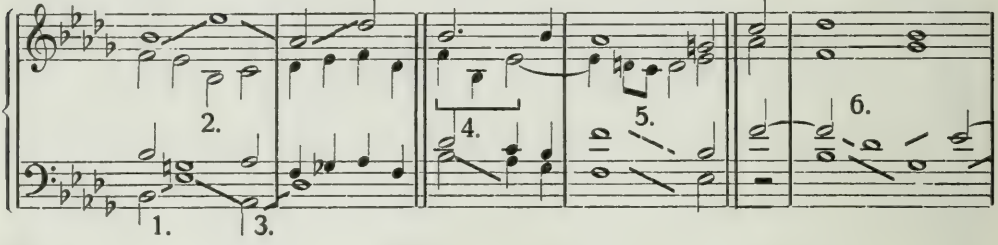
335. (Lasso.)



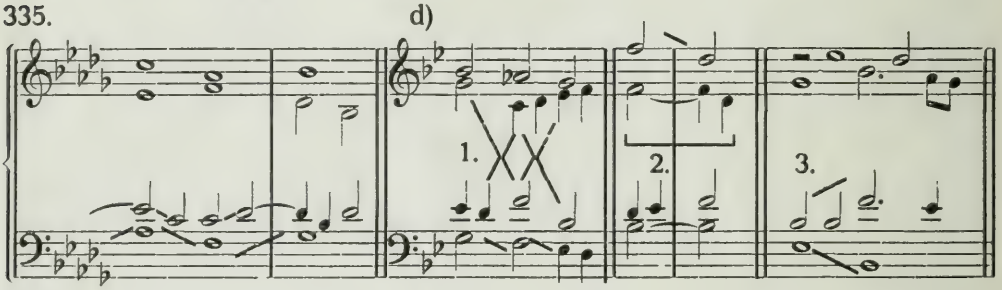
335. b)



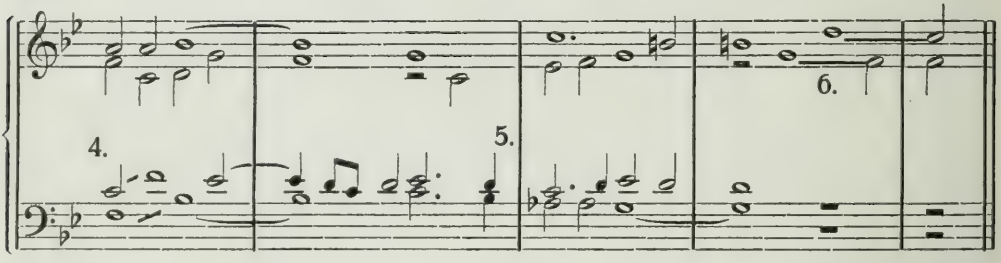
335. c)



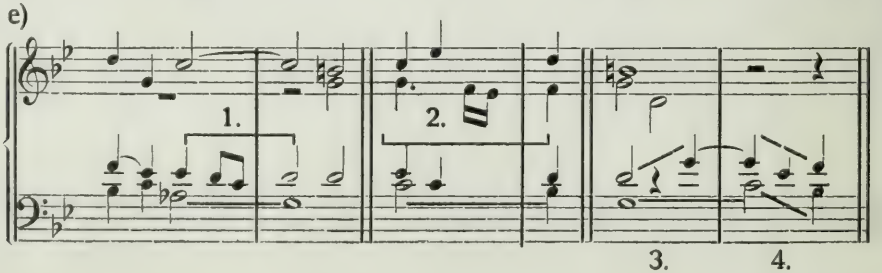
335. d)



335.

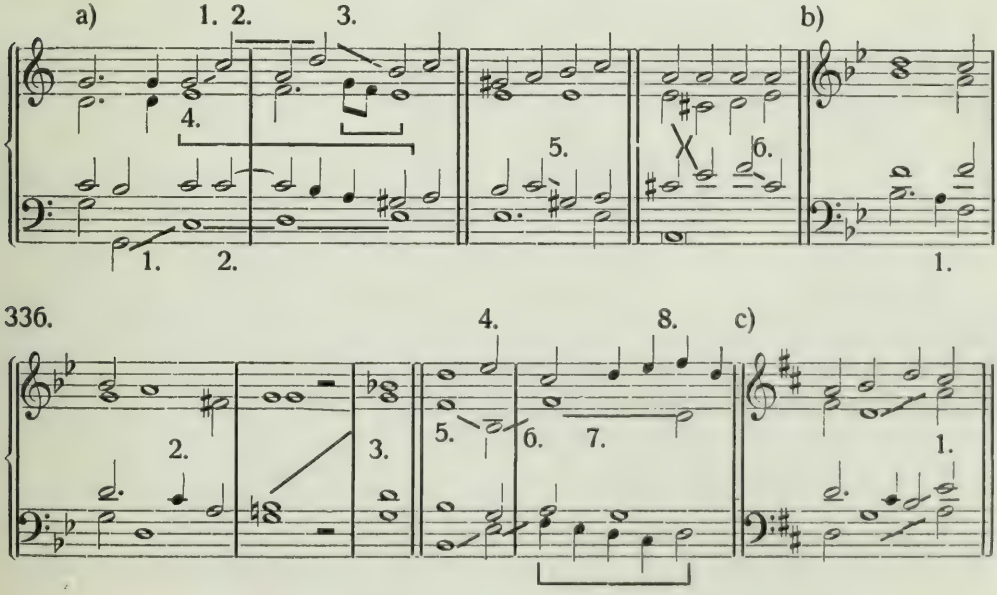


335. e)



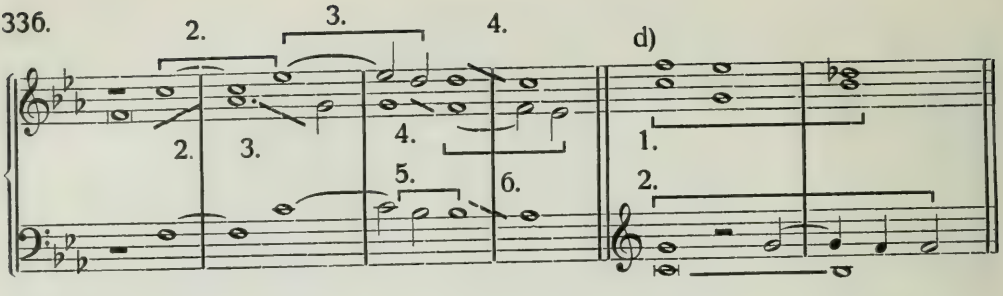
Orlando di Lasso (1532—1594). Beisp. 335a: 1. Ein sehr krasser Tritonusfall. 2. Quintenparallele durch Terzsprung verschleiert, durch die Töne *c* und *b* der zweiten Stimme (×) aber unterstrichen! 3. Kleinseptimen-Parallele zwischen zweiter und vierter Stimme; dadurch entstanden, daß die vierte Stimme einen Rückgang ausführt, während die zweite Stimme ihren Nonenvorhalt regelrecht auflöst. 4. Verdeckte Quinte in den Unterstimmen. — Beispiel 335b: 1. Fünf-Quarten-Parallele Tenor—Alt. 2. Oktavenparallele Baß—Alt und Quintenparallele Baß—Tenor umgangen durch Innenbewegung in Alt und Tenor. Diese Art der Parallelenvermeidung ist für Lasso typisch. 3. Harmonieergebnisse der Stimmführungen: As-Dur, G-Moll, Teilschluß auf F-Dur: Melodischer Kontrapunkt! 4. Herbdissonierende Cambiata im Tenor und lebhafte Stimmenkreuzung. — Beisp. 335c: 1. Synkopierte Oktavenparallelen Baß—Sopran, wodurch bei 3. Gegenquinten entstehen. Bei 2. elf Töne Abstand Alt—Sopran! 4. Durch einen Sprung verschleierte Quintenparallele Baß—Alt. 5. Verdeckte Quinte Baß—Tenor. 6. Synkopierte Quintenparallelen (sehr häufig!) zwischen Baß und Tenor. — Beisp. 335d: 1. Stimmenkreuzung zur Verschleierung von Oktavenparallelen Baß—Alt und Quintenparallelen Baß—Tenor (sehr häufig!). 2. Durch Nachschlagen im Alt vermiedene Oktave Alt—Sopran. 3. Gegenquinten. 4. Synkopierte Quinte Baß—Tenor, durch melodische Stimmenkreuzung Tenor—Alt hervorgerufen. 5. Zusammenklang b + c + d, durch Doppeldurchgang erzeugt. 6. Zweistimmige Quintensynkope! — Beisp. 335e: 1. und 2. Die typische Quintenvermeidung. 3. Synkopierte, 4. durch Terzsprung vermiedene Quintenparallele, letztere zweistimmig!

336. (Vittoria.)

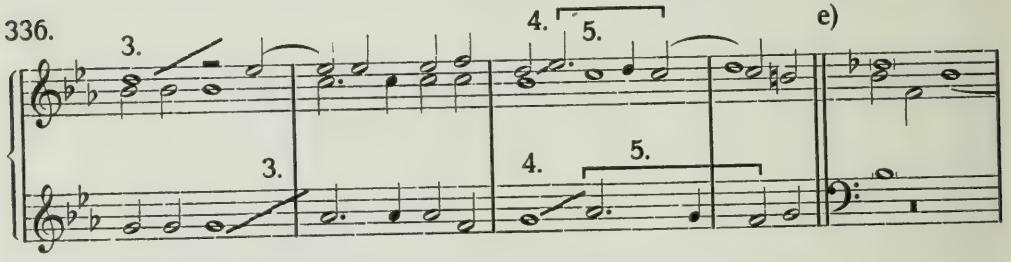


336.

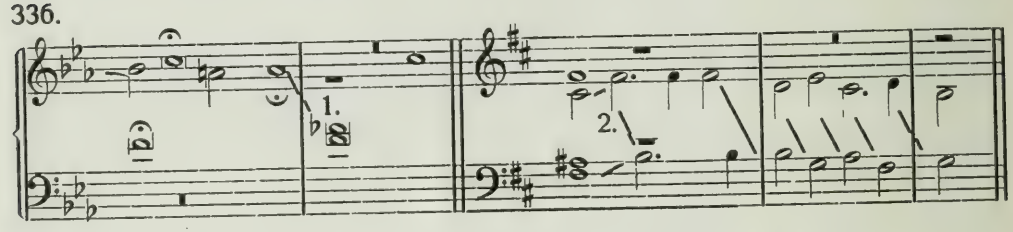
336.



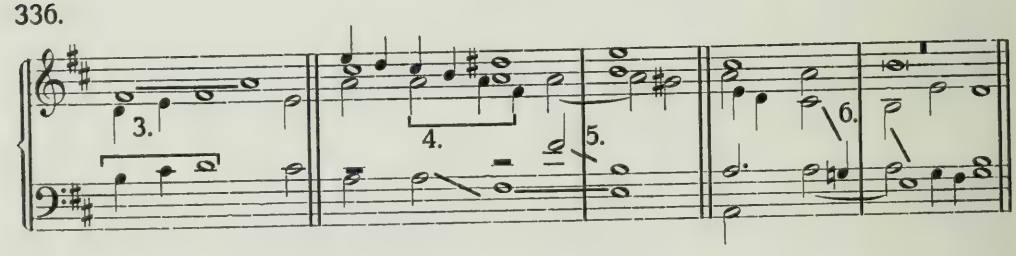
336.



336.



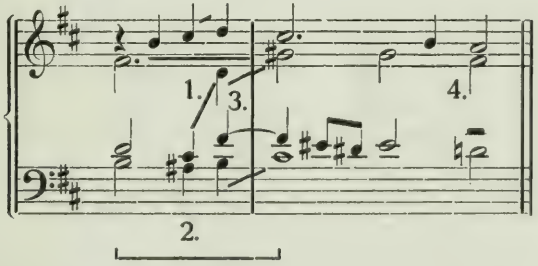
336.



Tomaso Ludovico da Vittoria (1540—1613). Beisp. 336a: 1. Sopran wiederholt den Baßsprung *g—c* als verzögerte Oktavenparallele. 2. Oktave zwischen Baß und Sopran vermieden durch Sprünge im Sopran. 3. Durch Rückgang *g—f* im Alt wird aus einer verdeckten Quinte Alt—Sopran eine offene mit Durchgangston! 4. Baß—Sopran Quinten *c : g + d : a + e : h*, verschleiert durch Sopransprünge. 5. Tenor: verminderter Quartsprung. 6. Dasselbe Intervall, hervorgerufen durch die im Interesse einer schönen Stimmführung angewandte Kreuzung. — Beisp. 336b: 1. Abspringende große Septime (Cambiata!) bei Akkordwechsel. 2. Kleine Septime als Cambiata bei gleichbleibender

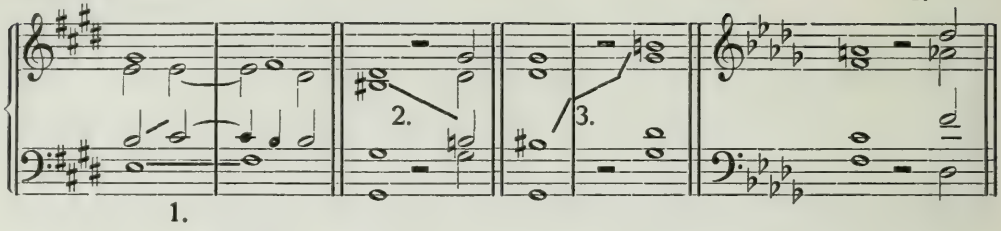
Harmonie. 3. Sopran *b* nach *h* im Tenor = Lagen- und Charakterwechsel derselben Harmonie. 4. Elftonabstand Alt—Sopran. 5. Gegenquinten Baß—Alt. 6. Verdeckte Oktave Baß—Alt. 7. Durch Bewegung verschleierte offene Oktave Baß—Alt. 8. Zehntonabstand Alt—Sopran. — Beisp. 336c: 1. Verdeckt Oktave Baß—Alt und verdeckte Quinte Baß—Tenor gleichzeitig. 2. 3. 4. nachschlagende Quinten Alt—Sopran. 5. Quinte Tenor—Alt durch Vorausnahme im Tenor umgangen. 6. Nachschlagende (=Vorhalts-) Quinte Tenor—Alt. — Beisp. 336d: 1. Durch Sprung vermiedene Oktave Tenor (tiefste Stimme) und Sopran II. 2. Vorhaltsquinte Tenor—Alt. 3. 4. 5. nachschlagende Quinten. — Beisp. 336e: 1. Lagen- und Charakterwechsel. 2. Imitations- (einander nachlaufende) Quinten, Kanon in der Unterquinte. Im Zusammenklang entstehen vom zweiten Takt ab nur Terzen und Sexten. 3. Quinten Baß—Sopran durch schnellere Bewegung im Baß vermieden. 4. Nachschlagende Oktavenparallele Baß—Alt. 5. Verdeckte Quinte Baß—Tenor. 6. Das Strebeintervall der übermäßigen Quarte *g : cis* Tenor-Alt erhält keine Auflösung, sondern schreitet in gerader Richtung abwärts in die reine Quinte *e : h*! Das *g* im Tenor ist abspringende D-Septime (Cambiata). Der D7-Akkord löst sich nicht in den erwarteten D-Dur-Akkord auf, sondern geht nach E-Moll, worauf G-Dur folgt! Melodischer Kontrapunkt!

337. a) (Lechner.)

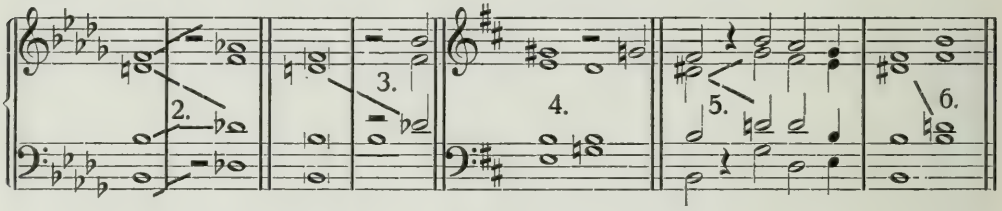


Leonhard Lechner (geb. um 1545). Beisp. 337a: Ein interessantes Stimmführungsbeispiel! 1. Damit zum Sopran *cis—d* der Tenor keine Oktavparallele bildet, findet Kreuzung Tenor—Alt statt. 2. Durch den Sprung *fis—d* im Alt wird die Quintenparallele Baß—Alt vermieden, doch muß der Alt den übermäßigen Quartsprung *d-gis* ausführen. Wäre das *d* im Tenor geblieben, so hätte der Tenor eine übermäßige Sekunde *(d - eis)*, ein sehr schwer zu treffendes Intervall, singen müssen. Durch die Kreuzung sind also aus dem Wege geräumt: eine Oktaven-, eine Quintenparallele und ein übermäßiger Sekundschritt. Es bleiben übrig: ein übermäßiger Quartsprung und eine verdeckte Quinte (bei 3. zwischen Baß und Alt). 4. Trugfortschreitung: D7-Akkord auf *Cis* geht nach D-Dur-Akkord (harmonisch: D7 löst sich in die tp auf).

337. b) (Hándl.) c)

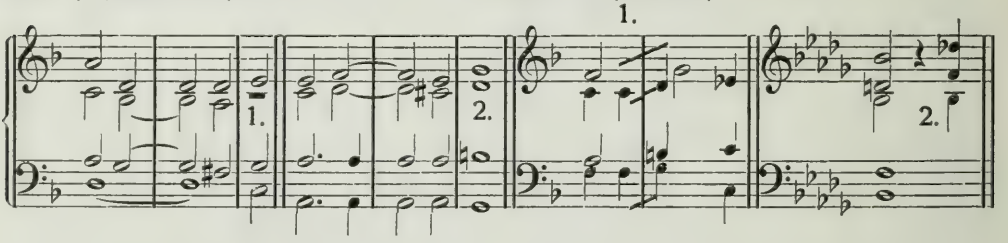


337.



Jacob Hándl (Gallus, 1550—1591). Beisp. 337b: 1. Quintenvorausnahme Baß—Tenor. 2. 3. Lagen- und Charakterwechsel; bei Hándl sehr häufig. — Beisp. 337c: 1. Sopran verminderter Quartsprung. Querstand Sopran—Alt. Folge terzverwandter Harmonien F-Dur Des-Dur. 2. Terzverwandte Folge B-Dur Des-Dur mit Sprüngen gleicher Richtung in allen Stimmen. Dadurch entstehen: Oktavenparallele Baß—Tenor; Quintenparallele Sopran zu Baß und Tenor; Querstand Baß und Tenor *(des)* gegen Alt *(d)*. 3. Lagen- und Charakterwechsel. 4. Querstand Sopran-Baß. 5. Harmoniewechsel mit Querstand Tenor gegen Alt. Verminderter Quartsprung im Alt. 6. Lagen- und Charakterwechsel.

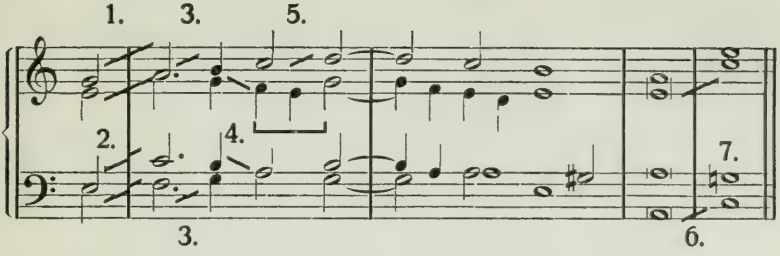
338. a) (Marenzio.) 338. b) (Eccard.)



Luca Marenzio (um 1550—1599). Beisp. 338a: 1. Tenor kadenziert nach G-Moll (=Unterdominante von *d*-äolisch), die anderen Stimmen gehen nach C-Dur. 2. Alt kadenziert richtig nach der Tonika von *d*-äolisch, während die übrigen Stimmen nach G-Dur gehen: Melodischer Kontrapunkt!

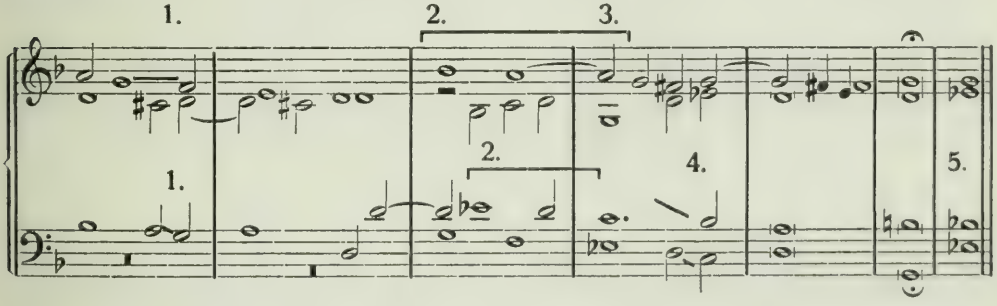
Johannes Eccard (1553—1611). Beisp. 338b: 1. Stimmenkreuzung Alt—Sopran, um Oktaven Baß—Sopran und Quinten Baß—Alt zu vermeiden. Baß—Alt verdeckte Oktave. 2. Lagen- und Charakterwechsel.

339. (Calvisius.)



Seth Calvisius (1556—1615). Beisp. 339: 1. Verdeckte Primenparallele Alt—Sopran (der Einklang zweier Stimmen war damals nur am Anfang und Ende eines Stückes erlaubt). 2. Verdeckte Quinte Baß—Tenor. 3. Großterzenfolge (Tritonus) Baß—Sopran. 4. Dasselbe umgekehrt als Kleinsextenfolge, Tenor—Alt. 5. Offene Quinten zu verdeckten umgeformt Alt—Sopran. 6. Verdeckte Oktave Baß—Alt. 7. Elftonabstand Tenor—Alt.

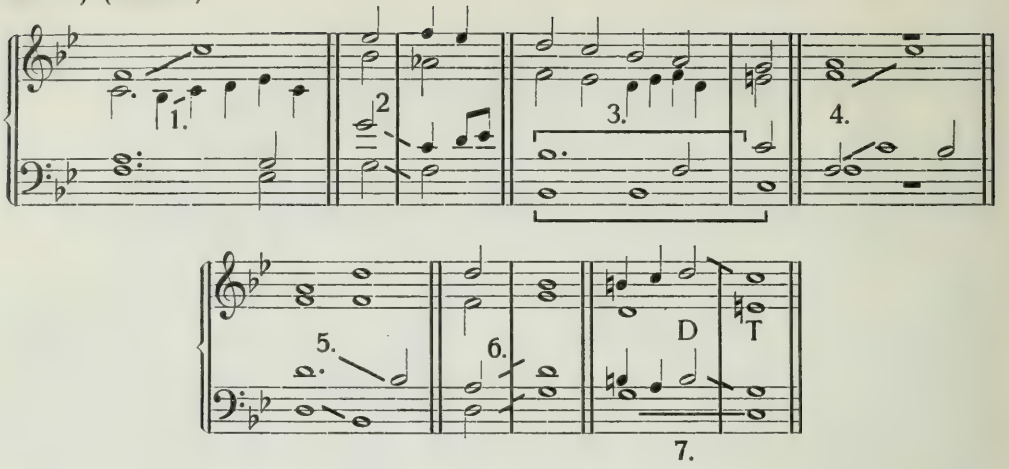
340. (Anerio.)



Felice Anerio (1560—1630). Beisp. 340: 1. Durch Rückgang im Tenor entsteht eine Kleinseptimenparallele Tenor—Sopran. 2. Synkopierte Quinten Sopran—Tenor. 3. Nonenvorhalt im Sopran zum Alt, um die Oktave zum Alt und die Quinte zum Tenor zu vermeiden. 4. Kleinseptimenparallele Baß—Tenor. 5. Terzharmonienwechsel G-Dur Es-Dur mit freiem Es-Einsatz im Baß.

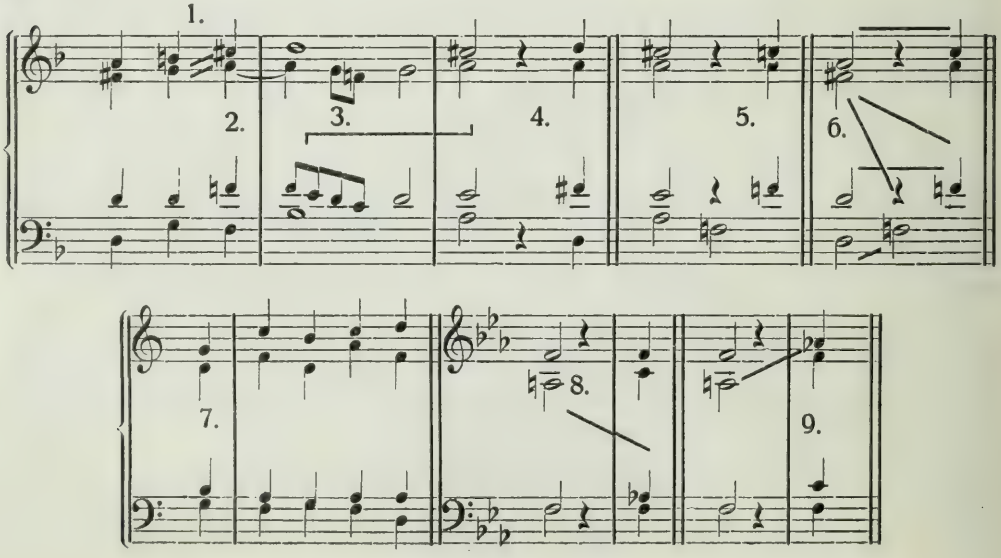
Um diese Zeit beginnt die starke Hinwendung zum harmonischen Kontrapunkt; d. h. die Kirchentonarten treten zurück; der Dur-Moll-Gegensatz im modernen Sinne beginnt klarer hervorzutreten; die funktionellen Beziehungen zwischen Dominante und Tonika werden deutlicher erkannt und verwirklicht; die Harmonien sind nicht mehr Zufallsprodukte der Stimmführung, sondern werden vorher bestimmt und weisen der Stimmführung den Weg; langsam, aber sicher reißt die harmonische Anschauungsweise die Herrschaft an sich.

341. a) (Hasler.)

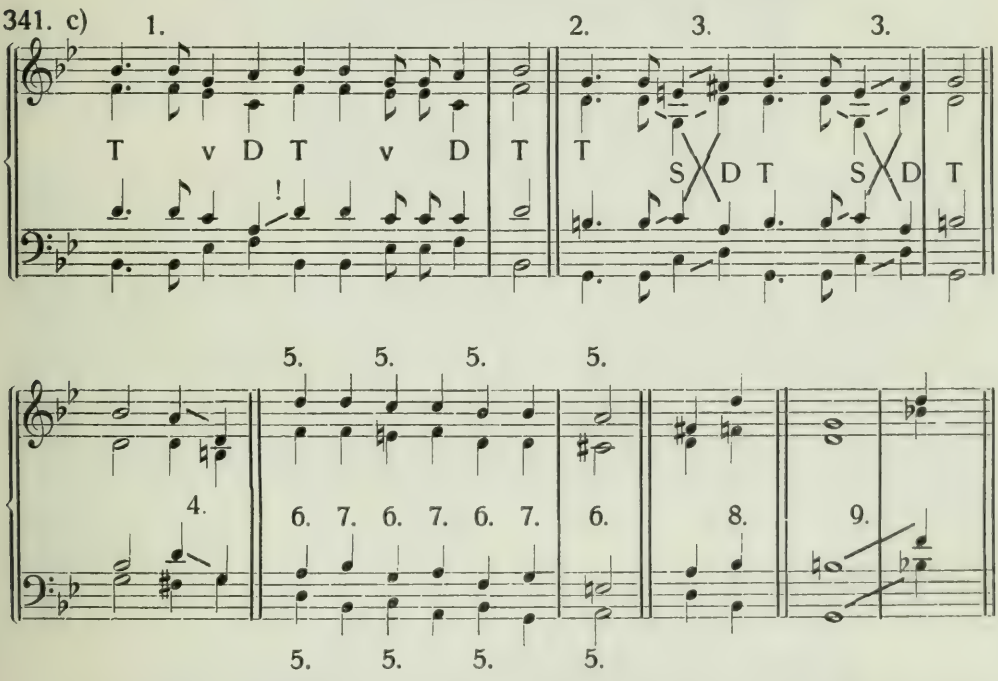


Hans Leo Hasler (1564—1612). Beisp. 341a: 1. Verdeckte Oktave Alt—Sopran, erzeugt durch den zum Tenor herb-dissonierenden Rückgang b im Alt. 2. Verdeckte Quinte Baß—Tenor. 3. Offene Oktave Baß—Tenor in verdeckte umgewandelt. 4. Vorschlagende Oktave Tenor—Alt. 5. Nachschlagende Oktave Baß—Tenor. 6. Offene Quintenparallele Baß—Tenor. 7. Verdeckte Oktave Baß—Sopran, verdeckte Quinte Baß—Tenor. Diese Stelle ist ganz harmonisch empfunden: D T mit abspringendem Leitton *h*. Im melodischen Kontrapunkt würde, analog den Beispielen 334d) 2. 3; 338a) 1. 2., als letzter Akkord der F-Dur-Akkord folgen.

341. b)

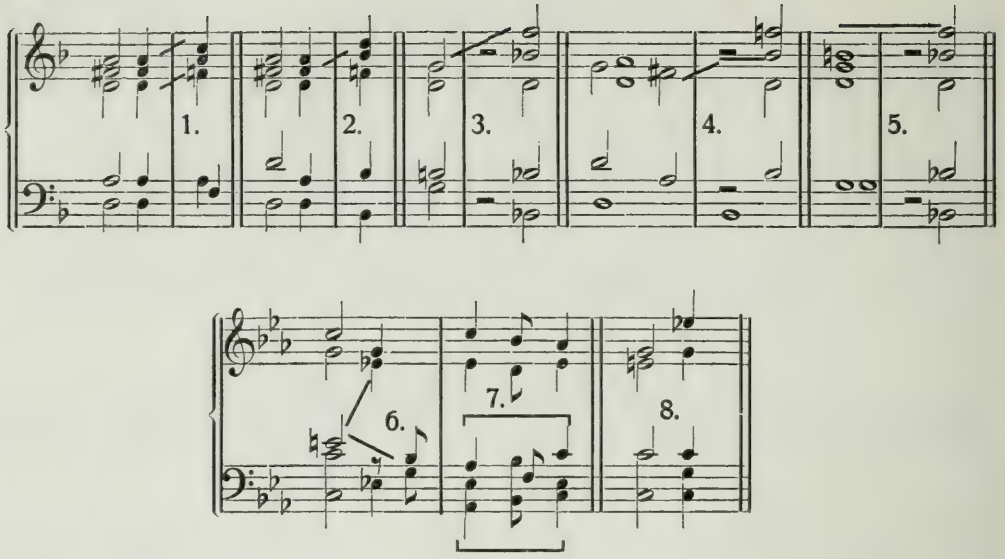


Beisp. 341b: 1. Großterzenparallele Alt—Sopran. 2. Übermäßiger Dreiklang *f a cis*, harmonisches Gebilde auf der dritten Stufe in D-Moll. 3. Melodische Fünfquarten-Parallele Tenor—Alt. 4. Reguläre Harmoniefolge D T. 5. Hier wieder Terzharmonienwechsel A-Dur F-Dur mit freiem *f*-Einsatz im Baß nach *cis* im Sopran. 6. Noch krasserer Wechsel D-Dur F-Dur mit Querstand Baß und Tenor gegen Alt. Außerdem nachschlagende offene Oktave Baß—Tenor, nachschlagende offene Quinte Baß—Sopran, durch Pause unterbrochene offene Quinte Tenor—Sopran und Kleinterzenparallele Alt—Sopran. 7. Dieses Beispiel ist mit seinen vier großen Terzen hintereinander (G-Dur F-Dur G-Dur F-Dur) so „unharmonisch" wie möglich. 8. 9. Lagen- und Charakterwechsel.



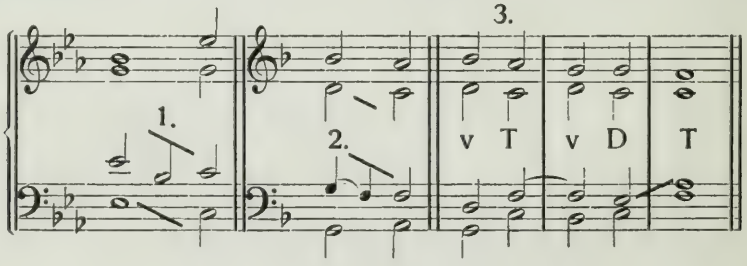
Beisp. 341c: 1. Harmonische B-Dur-Kadenz. 2. Harmonische G-Dur-Kadenz. 3. Kreuzung Tenor—Alt, um die Oktaven Baß—Alt und die Quinten Baß—Tenor zu vermeiden; es entsteht eine verdeckte Oktave Baß—Alt und eine Großterzenparallele Baß—Sopran. 4. Offene springende Quinte Tenor—Sopran. 5. Oktavenparallelen Baß—Sopran, verschleiert durch Baßsprünge. 6. Offene Quinten Baß—Tenor, verschleiert durch Gegenbewegung beider Stimmen. 7. Oktavenparallelen Baß—Tenor, verschleiert durch eingeschobene Quinten. 8. Terzharmonienwechsel mit Querstand Sopran—Alt. 9. Dasselbe mit Querstand Tenor—Alt und Tenor—Baß, vermindertem Quintsprung im Tenor, Dezimensprung im Baß, verdeckter Oktave Baß—Alt, verdeckter Quinte Baß—Tenor.

341. d)



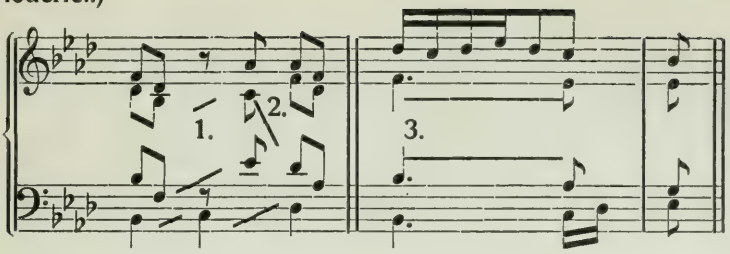
Beisp. 341 d) 1., 2., 3., 4., 5., 6: Terzharmonienwechsel mit allerlei Querständen. Außerdem bei 1. offene Quinte Alt—Sopran I, bei 2. und 4. verminderter Quartsprung in Sopran II, bei 5. verminderter Quintsprung in Sopran I, bei 6. übermäßiger Quartsprung im Tenor, bei 3. kleiner Septimensprung in Sopran I. 7. Kreuzung Baß I und Tenor, um zwei Oktaven *(as—b—c)* Baß II —Tenor und eine Quinte Baß II—Baß I zu vermeiden. 8. Lagen- und Charakterwechsel.

342. a) (Prätorius.)



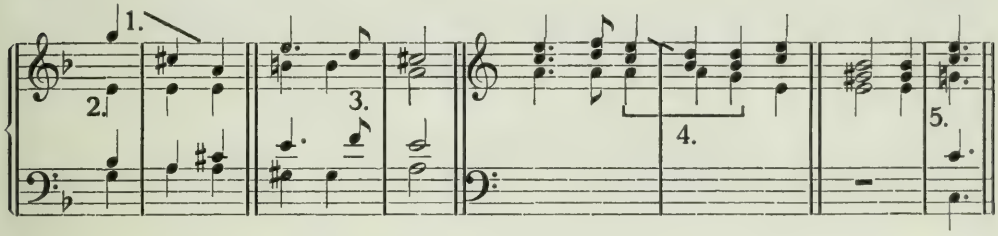
Michael Prätorius (1571—1621). Beisp. 342a: 1. Oktavenvermeidung Baß—Tenor. 2. Quintenvermeidung Tenor—Alt. 3. Zweite Umkehrung des T-Dreiklangs durch Sprung eingeführt; harmonische Kadenz mit zum T-Charakterton abspringenden Leitton.

342. b) (Friederici.)



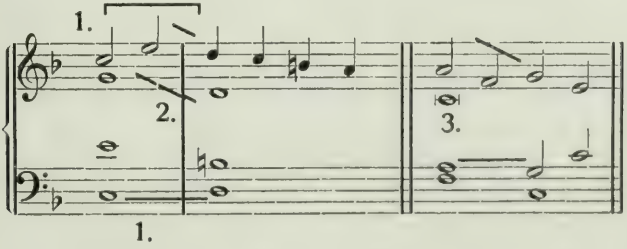
Daniel Friederici (um 1590). Beisp. 342b: 1. Oktavenparallele Baß—Alt durch Achtelpause unterbrochen. 2. Kreuzung Tenor—Alt, durch Septimensprung im Tenor herbeigeführt, um die Oktavenparallele *c—des* zum Baß zu vermeiden. 3. Offene Quintenparallele Tenor—Alt.

342. c) (Lully.)



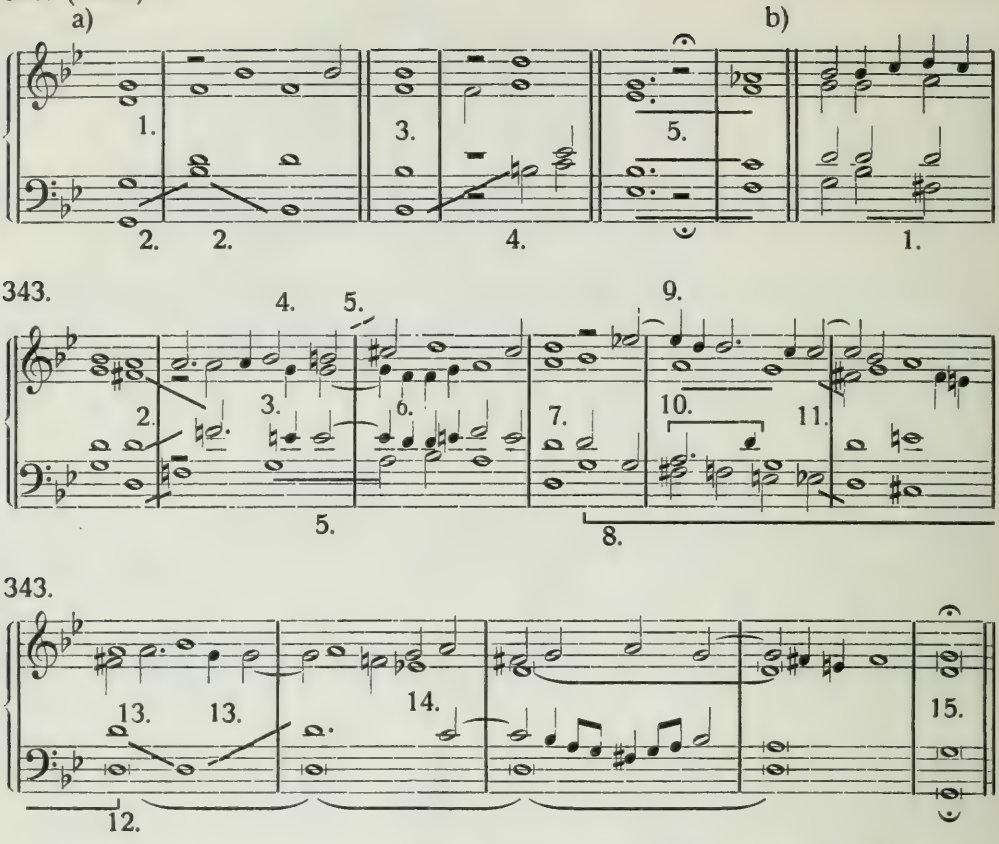
Jean Baptiste Lully (1632—1687). Beisp. 342c: 1. Verminderter Quintsprung mit folgendem Großterzsprung abwärts! 2. Dezimenabstand Alt—Sopran. 3. Verminderter Septimenakkord in Grundstellung mit normaler, harmonischer Auflösung. 4. Offene Quinten durch Vorhalt im Alt vermieden. 5. Terzharmonienwechsel mit Querstand.

342. d) (Pitoni.)



Giuseppe Ottavio Pitoni (1657—1743). Beisp. 342d: 1. Oktaven Baß—Sopran durch Terzsprung im Sopran vermieden. 2. Verdeckte Oktave Alt—Sopran durch diesen Terzsprung herbeigeführt. 3. Oktave zum Tenor im Sopran vermieden.

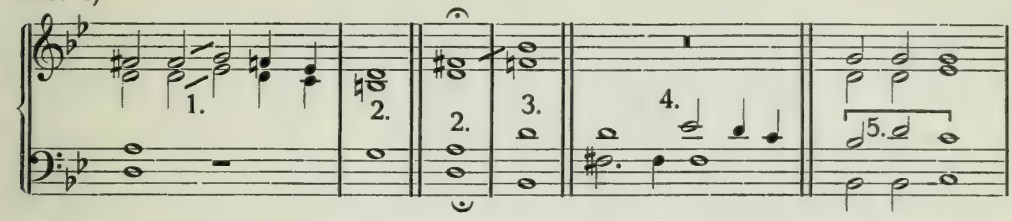
343. (Perti.)



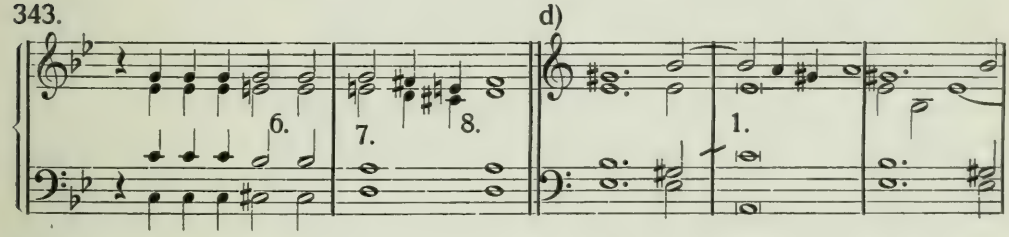
Giacomo Antonio Perti (1661—1756). Beisp. 343a, 1., 3.: Terzlose Teilschlüsse als Überbleibsel des alten Stiles; sonst ist Perti sehr harmonisch gerichtet. 2. Baß Dezimen- und Oktavsprung hintereinander! 4. Übermäßiger Oktavsprung im Baß. 5. Offene Oktavenparallele Baß—Alt und offene Quintenparallele Baß—Tenor nur durch eine Pause unterbrochen. — Beisp. 343b: 1. Um den Baß melodisch zu führen, scheut Perti nicht vor einem verminderten Quartsprung zurück. Dieser Sprung ist bei Perti sehr häufig. 2. Terzharmonienwechsel mit Querstand Baß und Tenor gegen Alt und nachschlagender Oktave Baß—Tenor. 3. Septimen- und Nonenvorhalt zum Baß und Kleinsekundvorhalt zum Sopran. 4. Das Sopran-*b* der Strebequinte *e : b* wird in die reine Quinte hinaufgebogen, um den übermäßigen Sekundschritt *b—cis* zu vermeiden; dadurch entsteht bei 5. eine Großterzenparallele (Tritonus) zwischen Baß und Sopran. 6. Durch Vorausnahme im Alt entsteht eine übermäßige Quinte Alt—Sopran und durch Vorausnahme im Tenor eine herbe Septimenreizung Tenor—Sopran. 7. Terzloser Teilschluß. 8. Sieben Halbtonschritte im Baß. 9. Verminderter Septimenvorhalt im Sopran. 10. Offene Oktaven in verdeckte umgewandelt

Tenor—Alt. 11. Chromatische Großterzenparallele Baß—Alt. 12. Orgelpunkt im Baß auf der D-Prime. 13. Zwei Oktavsprünge im Tenor. 14. Herbe None Baß—Alt. 15. Terzloser Schluß, weil Durschluß dem Charakter des Stückes (Anbetung des am Kreuze hängenden Heilandes) widersprechen würde, der Mollschluß aber als Dissonanz empfunden wurde und darum noch nicht erlaubt war.

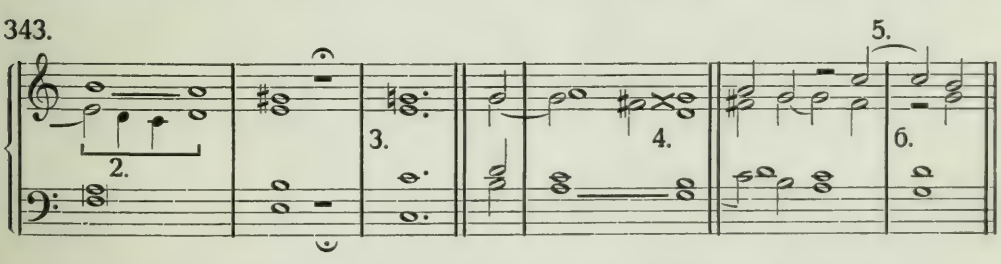
343. c)



343. d)

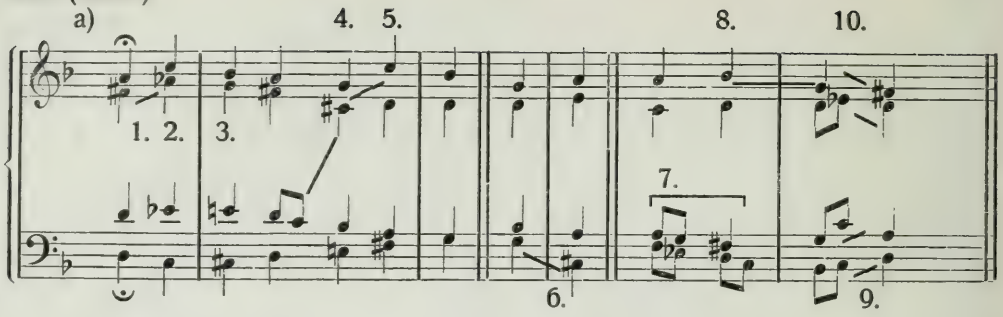


343.



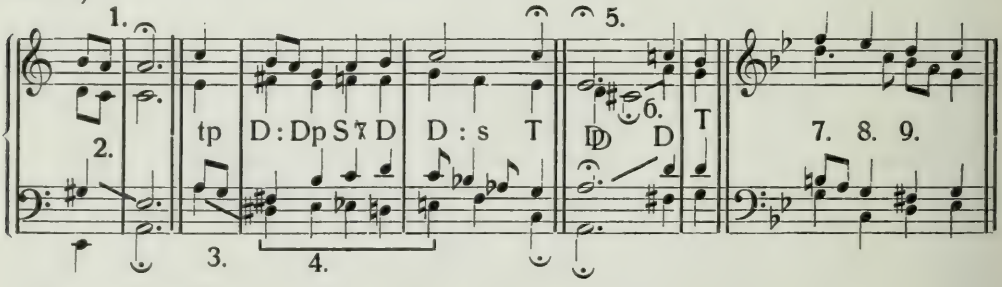
Beisp. 343c: 1. Chromatische Großterzenfolge. 2. Teilschluß mit Durterz, sehr häufig! 3. Terzharmonienwechsel mit vermindertem Quartsprung im Sopran und Querstand Sopran—Alt. 4. Verminderte Septime zweistimmig! und nicht im Durchgang, sondern als vollgültiger harmonischer Zusammenklang! 5. Oktaven Baß—Tenor verschleiert. 6. Verminderter Septimenakkord. 7. Seine Auflösung mit Quart- und Nonenvorhalt. 8. Doppelrückgang, der zum Baß eine herbe Septime und eine milde None bildet. — Beisp. 343d: 1. Der verminderte Quartsprung im Tenor führt das *c* betont herbei, um den Reiz des dissonierenden Vorhaltes zu erhöhen. 2. Offene Quinten durch melodische Verzierung verschleiert. 3. Terzharmonienwechsel ohne Querstand. 4. Offene Oktave Baß—Sopran durch Kreuzung in verdeckte Quinte umgewandelt. 5. Frei eintretende verminderte Quinte *c* im Sopran zum *fis* im Alt. 6. Der herb-dissonierende Vorhalt *fis* durch eine reizvolle Pause ersetzt und dann mit dem *c*-Vorhalt zugleich aufgelöst.

344. (Bach.)



Johann Sebastian Bach (1685—1750). Beisp. 344a: 1. Verminderter (!) Terzschritt im Alt. Gegenüberstellung der Harmonien D-Dur und As-Dur. Die harmonische Schreibweise ist bei Bach in vollster Entwicklung! 2. Neapolitanische Harmonie. 3. 4. Verkürzter kleiner ℗-9-Klang. 5. Kein Querstand Alt—Sopran, weil Harmoniefortschritt und *c* im Sopran organischer Bestandteil des erreichten Klanges. Deshalb darf das *c* auch frei einsetzen! Dagegen ist die vorausgehende Folge Tenor-*c* und Alt-*cis* ein Querstand, weil die Harmoniefolge D ℗ ein Rückschritt ist, trotzdem das Tenor-*c* sich richtig nach *b* auflöst. Aber Baß und Alt vollführen Trugfortschreitungen! — Dieses ganze Beispiel steht streng-harmonisch in G-Moll und ist vom „melodischen" Kontrapunkt bereits himmelweit entfernt. 6. Verminderter Quintsprung im Baß, sehr häufig! 7. Drei große Terzen parallel geführt, die ersten in Ganztonabstand, die zweiten chromatisch. 8. Dissonierende Dominante (d. h. D mit hinzugefügter kleiner Sexte), deren Sexte in den t-Grundton abspringt. 9. Reine Quintenparallele Baß—Tenor durch verdeckte Oktave umgangen. 10. Chromatische Großterzenfolge. Alle diese Fälle sind bei Bach sehr häufig.

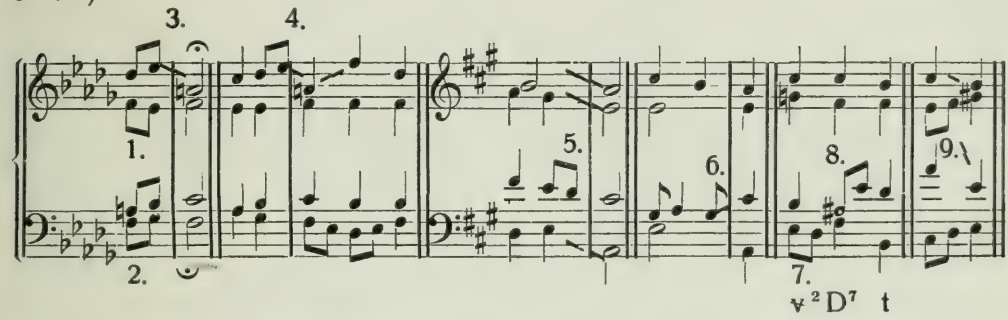
344. b)



Beisp. 344b: 1. Herbe Dissonanz Tenor—Sopran und verminderte Quarte Tenor—Alt durch Vorausnahme in Sopran und Alt hervorgerufen. 2. Abspringender Leitton. 3. Verminderter Quintsprung im Baß. 4. Chromatik im Baß. — Das ganze Beispiel eine Kadenz in C-Dur. 5. Kadenz nach G-Dur. Von der ℗ zur D Aufwärtssprung in allen Stimmen. Alt-*cis* und Sopran-*c* kein Querstand

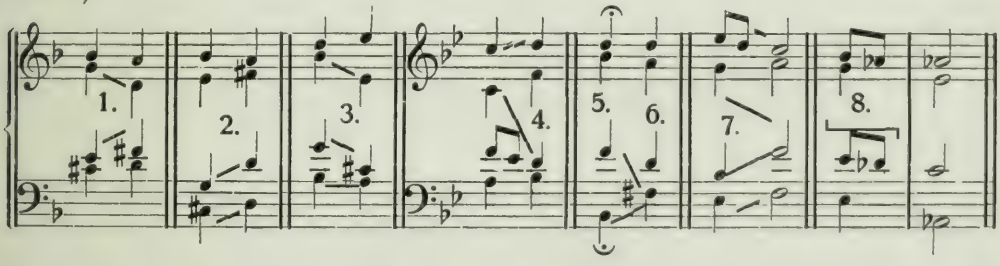
Baß und Sopran springen aus der reinen Quinte *a : e* in die verminderte *fis : c*. 6. Tenor—Alt verdeckte Quinte. 7. Leitton *h* geht stufenweise abwärts zur t-Quinte (diese Wendung später bei Grieg viel anzutreffen). 8. Alt-*d* herber Dissonanzvorhalt zum Sopran und milder Nonenvorhalt zum Baß. Abstand Tenor—Alt zwölf Töne! 9. Alt-*b* betonte verminderte Durchgangsquarte (Undezime) zum Tenor.

344. c)



Beisp. 344c: 1. Übermäßiger Dreiklang mit Trugauflösung; die verminderte Quarte *a : des* schreitet aufwärts in die reine Quarte *b : es*. 2. Großterzenfolge Baß—Tenor, chromatisch. 3. Verminderter Quintsprung im Sopran. 4. Dasselbe mit angefügtem Sprung vom Leitton in die t-Quinte. 5. Gerade Bewegung aller Stimmen; abspringender Leitton *gis*; verdeckte Oktave Baß—Sopran; verdeckte Quinte Baß—Alt. 6. Leitton springt in die T-Terz. 7. Herbe Dissonanz *d* im Baß springt aufwärts ab. 8. Leitton springt in die D-Septime. 9. Quintenparallele durch Kreuzung vermieden.

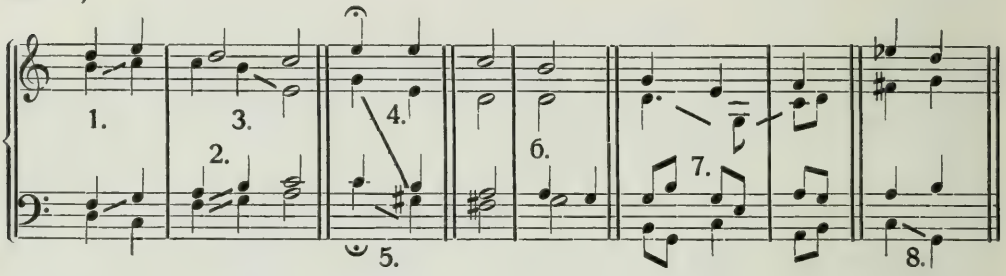
344. d)



Beisp. 344d: 1. Kreuzung, um die Verdoppelung des Charaktertones *fis* zu vermeiden. 2. Die Quinte des verminderten Dreiklangs springt nach oben in die Oktave ab und bildet mit dem Baß eine verdeckte Oktavenparallele. 3. Oktave Baß—Alt vermieden durch verminderten Quintsprung im Alt; zur Herbeiführung des Charaktertones verminderter Quintsprung im Tenor. Springende Kleinterzenparallele Tenor—Alt. 4. Oktave Alt—Sopran durch Kreuzung umgangen. 5. Zwölftonabstand Baß—Tenor. 6. Übermäßiger Quintsprung

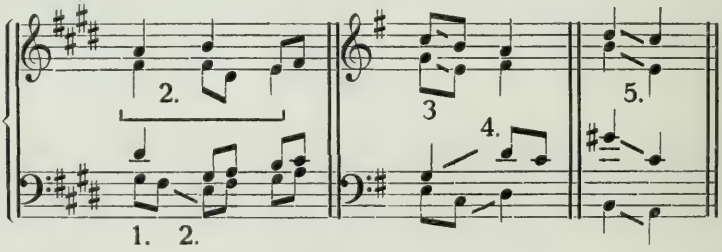
im Baß und Querstand Baß—Tenor. Terzharmonienwechsel. 7. Verdeckte Oktave Baß—Tenor und Sprung aus weiter in die enge Lage, um Quinten zwischen Alt und Sopran zu vermeiden. 8. Durch Vorausnahme im Sopran herbeigeführte offene Quintenparallele Tenor—Sopran.

344. e)



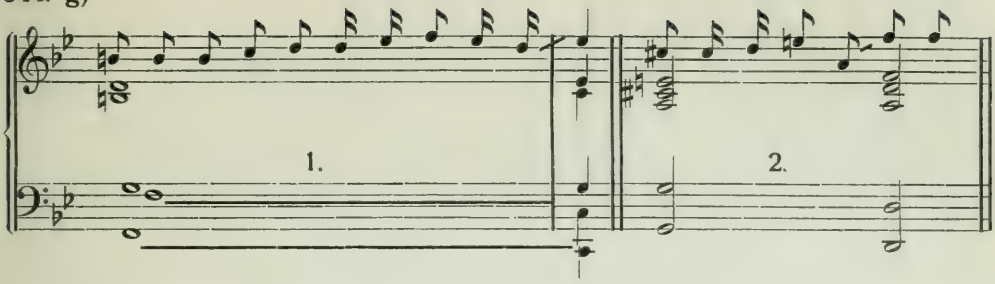
Beisp. 344e: 1. Übermäßige Quarte schreitet in gerader Richtung aufwärts in die reine Quarte Tenor—Alt; Elftonabstand Tenor—Alt. 2. Großterzenfolge Baß—Tenor. 3. Leitton verdoppelt; der obere springt eine Quinte abwärts. 4. Querstand Alt—Baß. Terzharmoniefolge. 5. Verminderter Quartsprung. 6. Sekundvorhalt vor dem Baß. 7. Durch Quintsprung verzögerte Auflösung des Nonenvorhaltes im Alt. 8. Die im Baß liegende Quinte des verminderten Septakkordes (also die Septime der D-Harmonie) springt in den Grundton ab.

344. f)

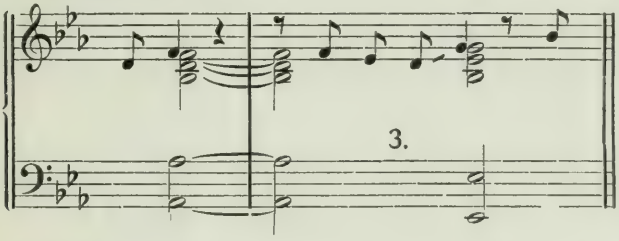


Beisp. 344f: 1. Vorhalt im Baß zu der im Alt liegenden Terz des verminderten Dreiklangs. 2. Um die Oktavenparallele zum Baß zu vermeiden, wird das *fis* im Alt vorgehalten und mit Verzögerung *(dis)* aufgelöst, nachdem der Baß bereits mit Durchgang *(fis)* zur Terz weitergeschritten ist. 3. Verdeckte Quinte Alt—Sopran. 4. Verdeckte Oktave Baß—Tenor. An der Häufigkeit der verdeckten Oktaven und Quinten aller Art erkennt man die Unnötigkeit und Willkürlichkeit des Verbotes dieser Fortschreitungsart. 5. Gerade Bewegung aller Stimmen aus der engen Akkordlage in die weite mit übermäßigem Quintsprung abwärts im Tenor, verdeckter Oktave Tenor—Sopran und verdeckter Quinte Baß—Alt.

344. g)

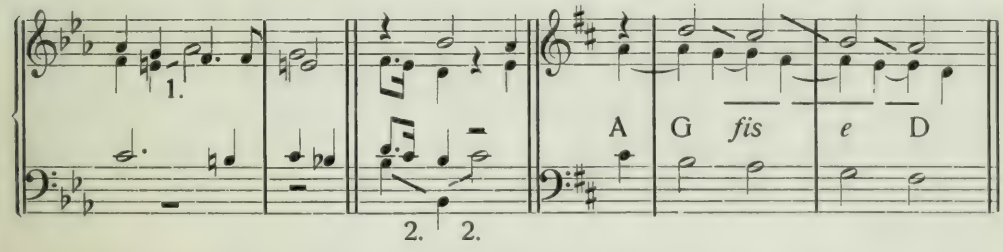


344. (Händel.)



Beisp. 344g: 1. 2. Die im Baß liegende D-Septime springt ab in den Grundton, weil der Charakterton in der Gesangs-Oberstimme erscheint, bei 1. eingeführt von der D-Quinte aus, bei 2. vom D-Grundton aus. Auch Georg Friedrich Händel (1685—1759) gebraucht dieselbe Wendung (Beisp. 344g 3). Hier wird der T-Charakterton vom Leitton aus eingeführt.

345. a) (Valotti.) b) (Haydn.)



Francesco Antonio Valotti (um 1697 bis um 1780). Beisp. 345a: 1. Verminderter Quartsprung, durch Kreuzung hervorgerufen. 2. Im Baß Oktav- und Nonensprung!

Josef Haydn (1732—1809). Beisp. 345b: Offene Quinten Sopran—Alt durch Vorhalte verschleiert. Stufenweise Harmoniefolge abwärts: A-Dur, G-Dur, Fis-Moll, E-Moll, D-Dur.

Aus diesen vielen Beispielen ist zu ersehen, daß es in Wirklichkeit keine Intervallschritte oder -sprünge und keine Harmoniefolgen gibt, die die großen Meister nicht angewandt hätten! Im Interesse der Stimmführung, der Ab-

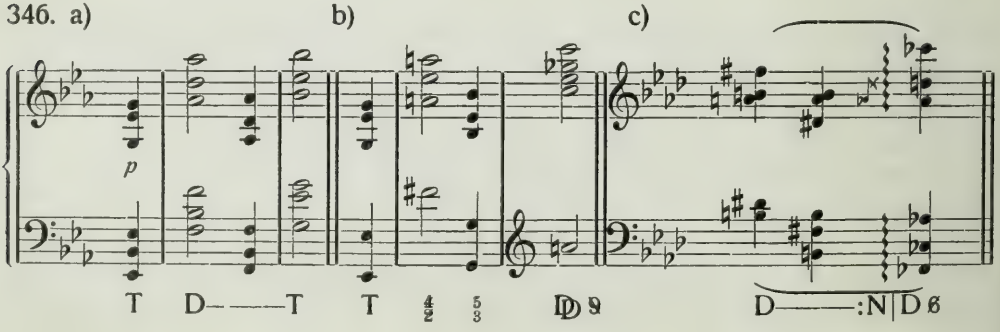
wechselung, der Mannigfaltigkeit werden die kühnsten Ton- und Akkordfolgen gewählt. Eines nur wird sorgfältig vermieden: offene Oktaven- und Quintenparallelen. In der Vermeidungsart aber sind die Meister keineswegs ängstlich oder skrupulös; Vorausnahme oder Nachschlagen des einen der beiden Oktav- oder Quinttöne genügt schon, um eine verschiedene Bewegungsart, auf die allein es ankommt, herbeizuführen. In noch viel höherem Grade gilt das von den Verschleierungen durch Terz-, Quart-, Quintsprünge. Sogar eine Unterbrechung durch eine geringe Pause wird als ausreichend anerkannt! Die wenigen Fälle, in denen wirkliche offene Quintenparallelen zu finden sind, lassen immer den einen Quintenton als Vorausnahme, Durchgangs- oder Rückgangston erkennen, so daß niemals der Eindruck einer Ruhequinte entstehen kann und so im Interesse melodischer Stimmführung sogar die letzte noch mögliche Fortschreitungsart, die Parallelbewegung, unter Umständen anwendungsfähig wird.

B. Die freie Klangverbindung.

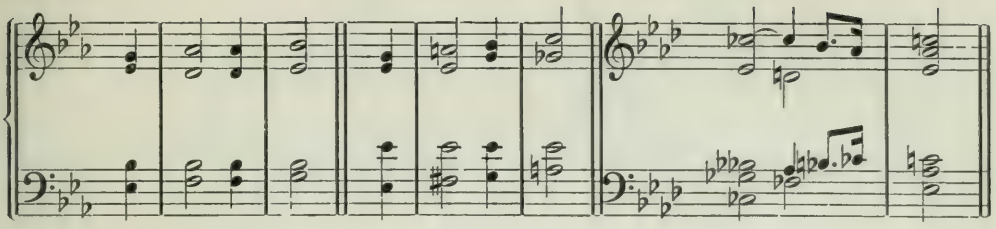
Neunundzwanzigstes Kapitel.

Bei der freien Klangverbindung wird weder auf die Anzahl noch auf die Lage der einzelnen Harmoniebestandteile Rücksicht genommen. Jeder Klang soll durch seine Form und Lage gleichsam als „selbständiger Klangeffekt“ wirken. Hier gilt nur das eine Gesetz: Gib jedem Klang die Form, die der gewünschten Wirkung am besten entspricht. Plötzlicher Wechsel von hoch und tief, von größter und geringster Klangfülle, von lautester und leisester Tongebung stehen unbeschränkt zur Verfügung. Alle Gesetze der Stimmführung sind aufgehoben. Also völlige Anarchie? Keineswegs! Über allem steht das höchste Kunstgesetz: Strebe nach Vollkommenheit in deiner Kunst! Es gilt also zu zeigen, auf welcher Entwicklungsstufe der Klangsinn, der Klangformensinn des Komponisten steht. Nur der reife Meister vermag stets die beste Form zu finden. Die dem Werke zugrunde liegende künstlerische Idee ist der logische Faden, der auch die freiesten Klangverbindungen zu einer künstlerischen Einheit zusammenfaßt.

346. a) b) c)

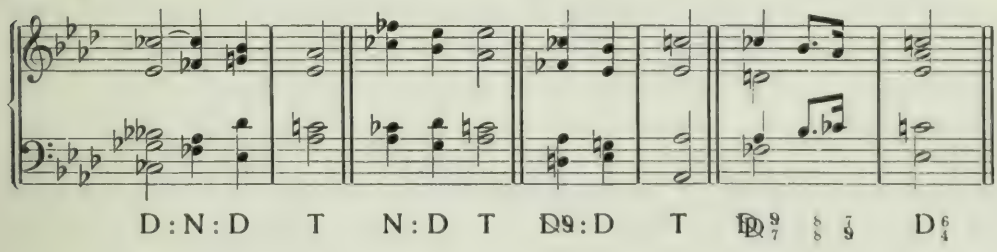


347. a) b) c)



Im Menuett der Es-Dur-Sonate, Op. 31, schreibt Beethoven die Verbindungen Beisp. 346a und b. Chopin schreibt in der F-Moll-Phantasie, Op. 49 (die übrigens den alten Regeln zuwider in der Paralleltonart As-Dur schließt), die Verbindung Beisp. 346c. Daß diese Verbindungen keine Stimmführungen sind, erkennt man auf den ersten Blick. Die überaus kühnen Nonen- und Septimensprünge bei Beethoven, die Septimen-, Quinten- und Quartensprünge bei Chopin sind von den Gesetzen der Stimmführung weit entfernt. Daß diesen Verbindungen keineswegs Willkür, sondern ein logischer Zusammenhang innewohnt, zeigt ihre Übertragung in strenge Stimmführung (Beisp. 347a, b, c). Chopin wendet enharmonische Schreibweise an, indem er die Dominante der Fes-Harmonie als Strebeklang auf *h* statt auf *ces* schreibt.

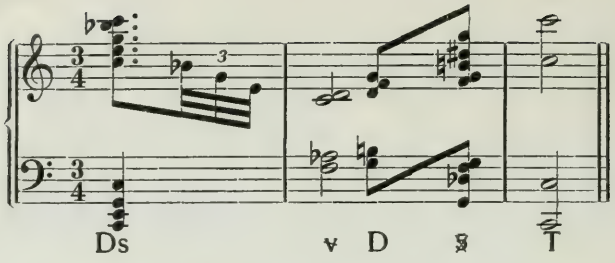
348. a) b) c)



Der Fes-Klang wäre die N-Harmonie der D von As-Dur (Beisp. 348a). Durch Hinzufügung ihrer aufwärts verschärften Sexte *d* verwandelt Chopin diese N-Harmonie in die grundtonlose D$^{9}_{7}$ von As-Dur (Beisp. 348b). Er gibt ihr aber die wohlklingende Form eines normalen Strebeklanges in Quintlage und führt sie, keinen Schluß beabsichtigend, in die unaufgelöste D$^{6}_{4}$-Harmonie von As weiter (Beisp. 348c).

In der Instrumentalmusik findet die freie Klangverbindung unbeschränkte Anwendung. In der Vokalmusik sind ihr durch den relativ geringen Umfang der menschlichen Stimme und durch die ungeheuere Treffschwierigkeit so großer Intervalle natürliche Grenzen gezogen.

349.



48. Aufgabe. Schreibe in allen Tonarten recht viele freie Klangverbindungen nach Art der Beispiele 346 und 349.

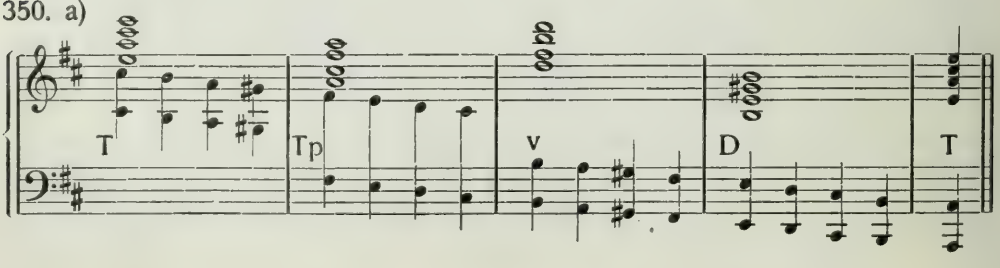
C. Die gemischte Harmonieverbindung.

Dreißigstes Kapitel.

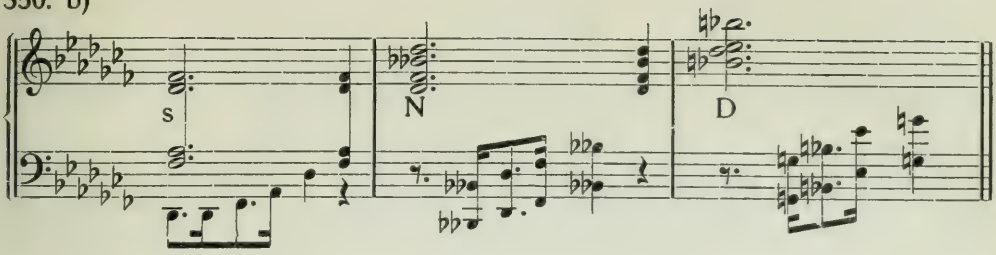
Auch die gemischte Harmonieverbindung ist hauptsächlich der Instrumentalmusik eigen; ja sie führt erst die Instrumentalmusik zu ihrer höchsten Ausdrucksfähigkeit. Denn während die eine oder andere Stimme zum Träger der Melodie wird, die in leicht verständlicher strenger Stimmführung den Grundgedanken der Komposition zum Ausdruck bringt, können die anderen Stimmen in charakteristischen Wendungen sich ergehen und dadurch einen Rahmen schaffen, der die Melodie in das rechte Licht setzt, sie erklärend umspielt und ihr die gewünschte Ausdruckskraft im höchsten Maße sichert.

Mehrere aufeinander folgende Klangverbindungen, denen nicht irgendeine melodische Linie zugrunde liegt, bleiben unverständlich. Ihr logischer Zusammenhang wird nicht ersichtlich. Sie wirken wie nebeneinander aufgetragene Farben, die sich nicht zu einem Bilde vereinigen. Daher der urewige Schrei nach der Melodie! Immer ertönt dieser Schrei besonders stark, wenn Komponisten in freien oder frei scheinenden Klangverbindungen schwelgen. Je deutlicher eine Melodie in irgendeiner Stimme erkennbar ist, desto leichter sind die dazugehörigen Harmonieverbindungen zu verstehen, selbst wenn alle Stimmen außer der Melodiestimme freie Klangverbindung zeigen. Einige Beispiele mögen Klarheit bringen.

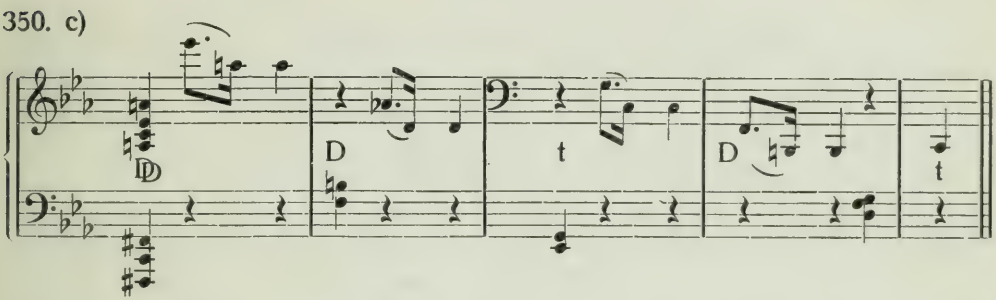
350. a)



350. b)

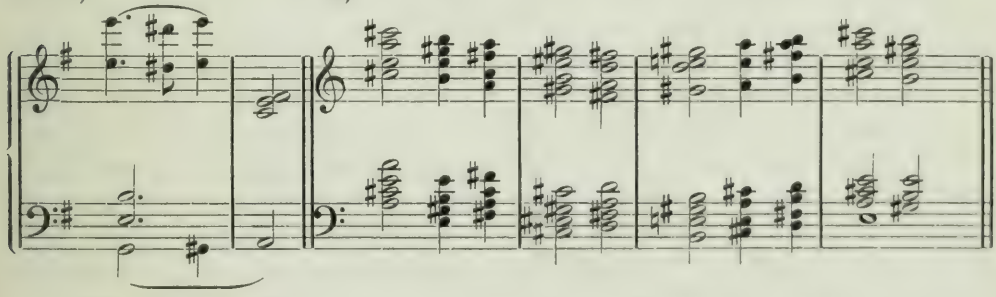


350. c)



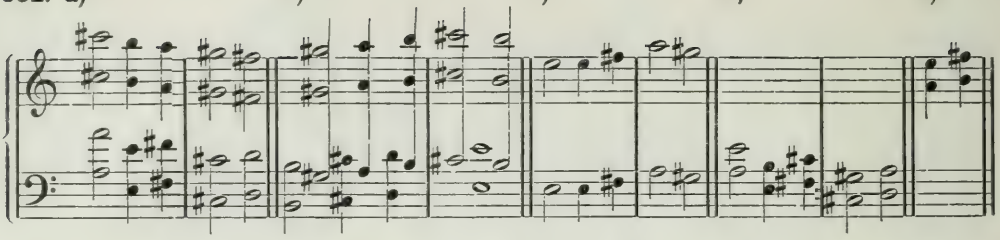
In der D-Dur-Sonate Op. 10, Nr. 3, läßt Beethoven den Baß eine stufenweise Melodie abwärts ausführen, während Oberstimmen die Harmonien frei hinzufügen (Beisp. 350a). Ähnlich verfährt er im Trauermarsch der As-Dur-Sonate Op. 26, wo der Baß eine kühn aufsteigende Dreiklangsmelodie ausführt (Beisp. 350b). In der Es-Dur-Sonate Op. 31, Nr. 3, führt die Oberstimme einen melodiösen verminderten Quintsprung aus, während die Unterstimmen in freier Weise einige Akkordbestandteile anführen (Beisp. 350c).

351. a) b)



In der E-Moll-Sonate Op. 90 stellen die melodiösen Baßschritte die Verbindung zwischen den weiten Sprüngen der Oberstimmen her (Beisp. 351a). Daß Beethoven auch vor Oktaven- und Quintenparallelen nicht zurückschreckt, zeigt die Waldsteinsonate, Op. 53 (Beisp. 351b). Dieses achtstimmige Beispiel enthält eine Hauptmelodie in der Oberstimme und eine Gegenmelodie in der Unterstimme.

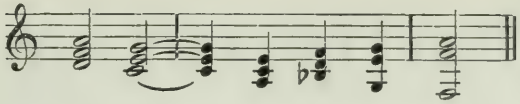
352. a) b) c) d) e)



Beide Melodien werden in den zwei ersten Takten in Oktaven verdoppelt (Beisp. 352a). In den zwei letzten Takten wird die Hauptmelodie verdreifacht, der Baß verdoppelt (Beisp. 352b). In diesen zwei Takten wird auch eine Nebenstimme in Oktaven geführt (Beisp. 352c). Zur Baßmelodie bildet die sechste Stimme der zwei ersten Takte offene Quinten (Beisp. 352d). Im dritten Takte stehen offene Quinten zwischen der dritten und vierten Stimme (Beisp. 352e). Das alles sind offenbare Fehler gegen die Schönheitsgesetze einer selbständigen Stimmführung. Wie wundervoll klingt dennoch diese Stelle! Sie kann unmöglich musikalisch falsch sein! Sie ist auch keiner „Laune" Beethovens entsprungen, sondern tiefstem musikalischen Empfinden. Beethoven wollte die beiden Melodien voll und saftig, trotzdem „dolce" erklingen lassen. Die Oktavverdoppelungen gelten als einfache voll-klingende Stimme. Dem vollen Melodieklang stellt Beethoven den Harmonieklang im Bereiche der Greifmöglichkeit beider Hände so voll wie möglich gegenüber. In freier Führung reiht sich Harmonie an Harmonie. Wir empfinden jede einzelne Harmonie als vollklingende Einheit und erkennen, daß diese Einheiten durch zwei im Gegensatz zueinander stehende Melodien verbunden sind. Auch die logische Folge des Harmoniekreislaufes ist, wie bei Beethoven immer, eingehalten: T D Tp | D/Tp = L:S | D T v | $D\frac{6}{4}\frac{5}{3}$. Dieses Beispiel ist eine ideale Vereinigung der strengen Melodieführung mit freier Klangverbindung. Da der Klavierklang ein einheitlicher Klang ist, treten nur die beiden in Oktaven geführten Melodien des Beispiels hervor. Die Harmonien werden als samtweiche Unterlage, keineswegs aber als selbständige Stimmen empfunden. Nun denke man dieses Beispiel von Streichinstrumenten, die sechste Stimme aber von Waldhörnern vorgetragen: die Wirkung wäre unerträglich! Der Hornklang würde sich von dem Klang der Streichinstrumente solistisch abheben. Die sechste Stimme wäre nicht mehr im Sinne Beethovens eine „Füllstimme", ihre einzelnen Töne nicht mehr nur Dehnungstöne der Harmonien, sondern durch den Hornklang besonders hervorgehobene Melodietöne! Und da müßte jedes einigermaßen erzogene Ohr die Parallelführung der sechsten mit der Unterstimme im ersten und zweiten Takte (Beisp. 352d) als Ungeschicklichkeit und Unschicklichkeit empfinden. Mit vollem Recht sogar; denn wenn schon eine Nebenmelodie auftreten soll, dann darf sie nicht in kindlicher Unbeholfenheit sich an eine andere Stimme klammern, gleich als ob sie ihren Weg zu verlieren fürchtete. Ein selbständiges Individuum geht seine eigenen

Wege! Unschwer sind hieraus die Folgerungen für die Instrumentalmusik zu ziehen.

353.

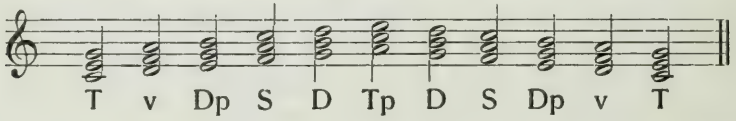


Die Unbeholfenheit der Quintklangfortschreitung kann künstlerischen Zwecken dienstbar gemacht werden. Schon der Flame Regnart (um 1580) schreibt Quintklänge, sogar im deutlichen dreistimmigen Satz, um die Tölpelhaftigkeit der tanzenden Bauern auszudrücken (Beisp. 353). Doch ist dieses Mittel zu billig, um künstlerisch sehr hoch bewertet zu werden.

Für uns entsteht die Frage: Warum haftet an der stufenweisen Folge mehrerer Grundakkorde in Quintlage der Eindruck der Ungeschicklichkeit, der Gequältheit? Der Grundakkord ist die natürliche Ruhelage der Harmonie. Ein Körper befindet sich in Ruhelage, wenn sein Hauptgewicht auf dem Schwerpunkt lastet. Aus der Ruhelage heraus ist jeder Körper schwerer in Bewegung zu setzen, als wenn er bereits einen Bewegungsantrieb erhalten hat. Ein Ruheklang ist darum schwerer zu bewegen als ein Bewegungsklang. Im temperierten System enthält jeder Dur- und Molldreiklang eine „Ruhequinte" und keine „Bewegungsquinte". Erhält nun ein Ruheklang keinen Bewegungsantrieb durch seine Verwandlung in einen Strebeklang, und wird obendrein der Ruheklang nicht in der natürlichen, sondern in einer „unnormalen" Bewegungsweise fortgeführt, so ist das Ergebnis einer solchen Harmonieverbindung eine doppelte Ellipse. Die unmittelbare Folge mehrerer doppelter Ellipsen kann unmöglich den Eindruck einer normalen Bewegung hervorrufen. Wir sind nicht imstande, einen logischen Zusammenhang zwischen den einzelnen Harmonien zu erkennen. Das Gefühl der Plumpheit, Unnatur, Gewalttätigkeit ist die natürliche Folge. Erhöht wird der Eindruck der Unnatürlichkeit, wenn der Dehnungston, der dem Klange körperliches Gewicht verleiht, bei allen aufeinander folgenden Ruheklängen in der Oberstimme liegt und so den Eindruck der Schwere und Ruhe hervorhebt. Ist außerdem der Charakterton vorhanden, so besitzt jeder Klang den Wert einer selbständigen Harmonie, die sich mit Bestimmtheit gegen jede ihr nicht eigentümliche Fortbewegung sträubt. Außerdem lehrt der Naturklang, daß der Grundton ein Element der Ruhe ist; daß die auf dem Grundton lastende Quinte den Eindruck der Ruhe erhöht; daß auch die Terz dem Grundklange zwar Charakter, aber keineswegs Bewegungszwang erteilt; daß erst der Strebeton 7 und die noch höher liegenden Dissonanzen die Elemente der Bewegung sind. Von Natur aus erwarten wir also eine Bewegung in den höheren Regionen eines Klanges, frühestens von dem Charakterton 5 an, niemals aber in der Region des Grundtones, des Fundamentes. Die fortwährende Verrückung der Grundtöne verstößt gegen

das Naturgesetz. Ferner lehrt die „normale“ Fortschreitung der Harmonien, daß zwischen zwei Harmonien des Bewegungskreises mindestens ein gemeinsamer Ton vorhanden ist, der die Verbindung herstellt. Verbindungslose Harmoniefolgen verstoßen gegen das natürliche Verbindungsgesetz. Darum muß eine stufenweise Folge von Grundakkorden den Eindruck gewalttätiger Verrückung hervorbringen, und nicht mit Unrecht bezeichnet man eine solche Fortschreitung als harmonische Rückung. Die harmonische Rückung ist die höchste Form erzwungener Bewegung.

354.



Beispiel 354 zeigt eine Folge von elf unverschärften Grundakkorden in Quintlage. Der Ruheklang T (1.) hat keine Veranlassung zu irgendeiner Bewegung. Soll er sich fortbewegen, so muß er durch den Strebeton einen Bewegungsantrieb erhalten und sich zur S hin fortbewegen (vgl. als Gegenüberstellung Beispiel 355a). Nun erst kann die S in den Übergangsklang v umgeformt werden. Die unmittelbare Folge T v ist mithin eine doppelte Ellipse, eine harmonische Rückung.

Die v (2.) soll ihrer Bestimmung gemäß zur D weiterschreiten, die sich, durch die Dp als Zwischenharmonie hindurchgehend, in die T aufzulösen hätte. Statt dessen wird die v sofort in die Dp hinaufgerückt!

Die Dp (3.) müßte, um ordnungsgemäß zur S zu gelangen, durch die T und Ds hindurchgeführt werden.

Die Harmoniefolge S D (4. und 5.) ist der Idee nach keine Ellipse; denn S und D sind Nachbarn im Bewegungskreis. Aber die Form, in der die Verbindung hier vollzogen wird, ist elliptisch: der gemeinsame Ton *f* bleibt nicht liegen; die Halbtonbeziehung *c—h* wird nicht ausgenützt; die S-Terz *a* schreitet nicht abwärts zur D-Prime. Ein dreifacher Verstoß gegen das „natürliche“ Verbindungsgesetz.

Die Folge D Tp (5. und 6.) ist eine Ellipse; die T als unmittelbares Ziel der D ist ausgelassen. Ebenso fehlt zwischen Tp und D (6. und 7.) die vermittelnde T.

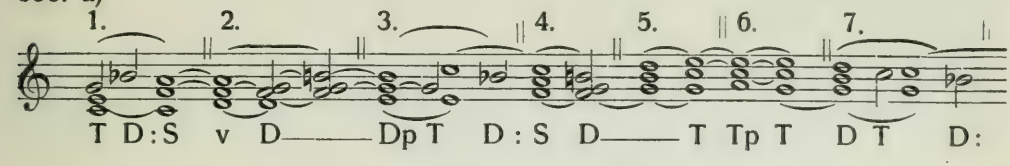
Zwischen D und S (7. und 8.) fehlen T und Ds.

Zwischen S und Dp (8. und 9.) fehlt die normale D, die auf ihrem Wege zur T hin die Zwischenform Dp annehmen kann.

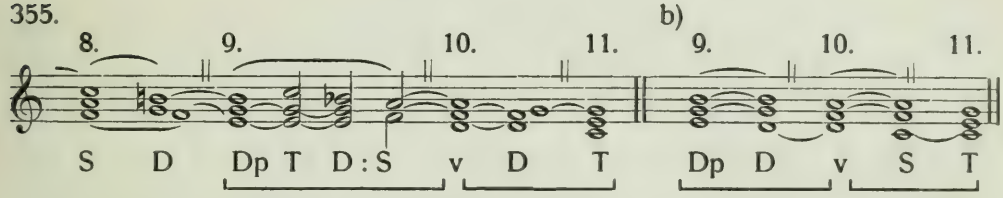
Die Folge Dp v (9. und 10.) ist entweder eine dreifache Ellipse, wenn man T, Ds und S als übersprungen annimmt, oder sie ist eine Rückschrittellipse, wenn man die normale D ausgelassen denkt (Beisp. 355b).

Die Folge v T (10. und 11.) ist ebenfalls eine Ellipse; denn D als Fortschritt oder S als Rückschritt ist zwischen v und T zu ergänzen.

355. a)

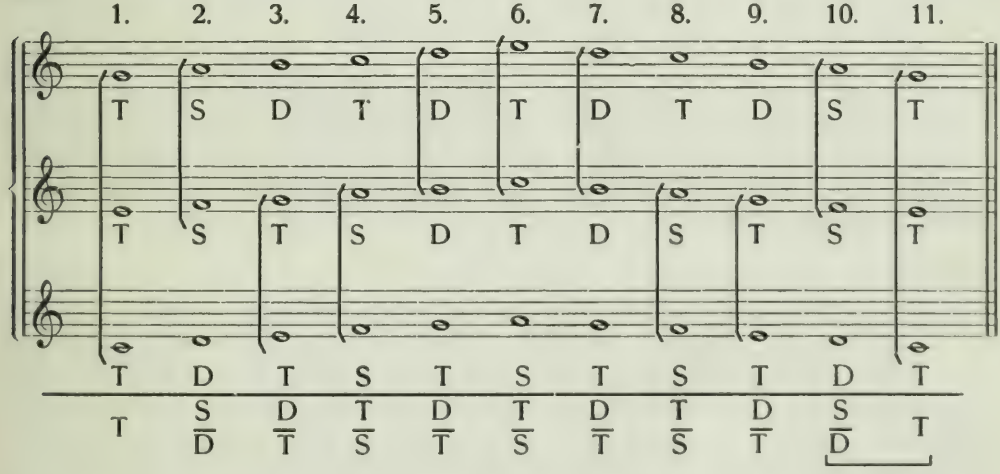


355. b)



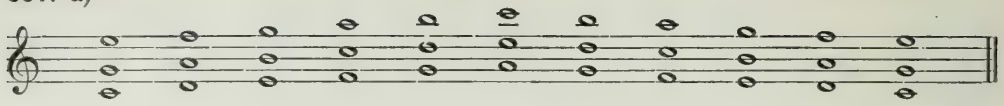
Beispiel 355 zeigt die normale Verbindung dieser Grundakkorde untereinander.

356.

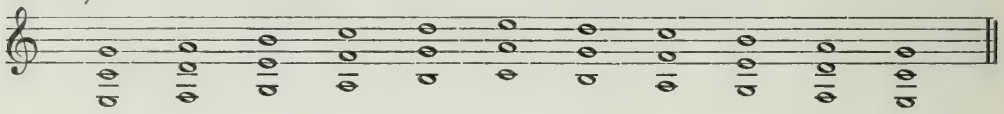


Selbst wenn man, zur mildesten Beurteilung der Harmoniefolgen des Beispiels 354, sagen wollte: „Jede der drei Stimmen bildet für sich eine logische melodische Tonfolge (Beisp. 356), darum könnten auch die drei Stimmen zusammen (Beisp. 354) nicht unlogisch wirken", so wäre das ein Trugschluß. Gerade weil jede einzelne Stimme nach ihrem einfachsten harmonischen Zusammenhang aufgefaßt wird, entstehen Zwitterverbindungen und Zwitterklänge, für die uns das verbindende Organ fehlt. Dieser Mangel bleibt selbst dann fühlbar, wenn der Charakterton in die Ober- oder Unterstimme gelegt

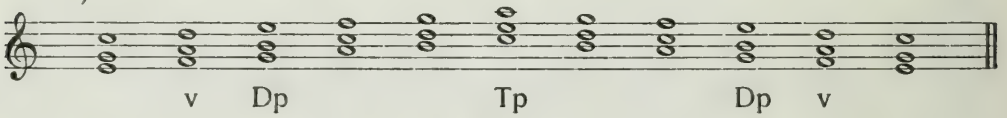
357. a)



357. b)

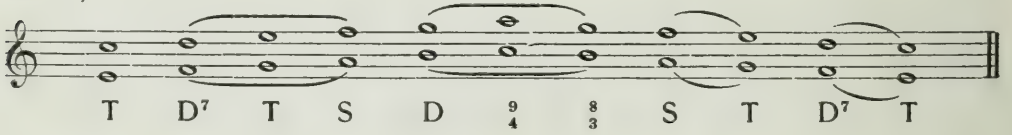


357. c)

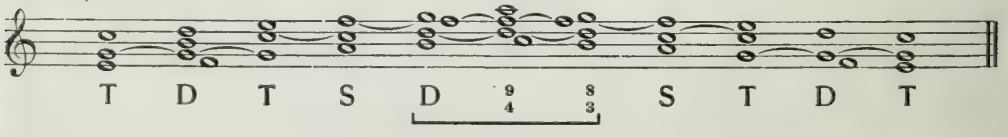


wird (Beisp. 357a, b), trotzdem bei diesen Formen die Melodie der hervortretenden Charaktertöne eine innigere Verbindung der Harmonien herzustellen scheint. Die Außenstimmen schreiten dabei in angenehmen Terzengängen weiter, aber nicht in ständigen Parallelen, da große und kleine Terzen abwechseln. Sobald die erste Umkehrung in Oktavlage zur Bewegung herangezogen wird (Beisp. 357c), sind nur Bewegungsformen, und nicht eine Spur von Ruheformen, vorhanden: die Ruheelemente Grundton und Ruhequinte fehlen; Charakterton und Oktave schreiten in großen und kleinen Sexten auf und nieder; Charakterton und Dehnungston bilden große und kleine Terzen; Quinte und Oktave bilden unruhige, zur Fortbewegung drängende Quarten. Trotzdem wird auch hierbei der Zwittercharakter der meisten Harmonien nicht ausgelöscht, sondern nur durch die Außenstimmen und die Wirkung der Terzen- und Sextengänge stark verdeckt.

358. a)



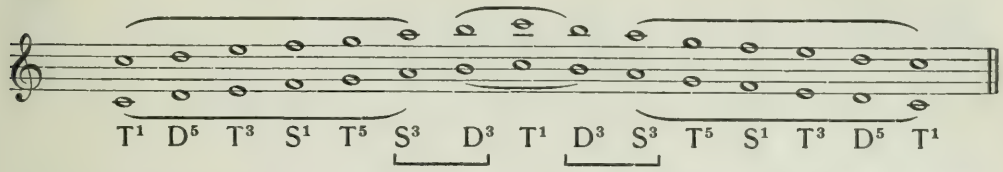
358. b)



Die Außenstimmen werden als Repräsentanten einer logischen Harmoniefolge empfunden (Beisp. 358a). Das tritt noch deutlicher in die Erscheinung, wenn die fehlenden Bestandteile ergänzt werden (Beisp. 358b). Ein Vergleich von Beispiel 358b mit Beispiel 357c lehrt uns, daß tatsächlich nur die Quinten der v, Dp und Tp die störenden Elemente sind.

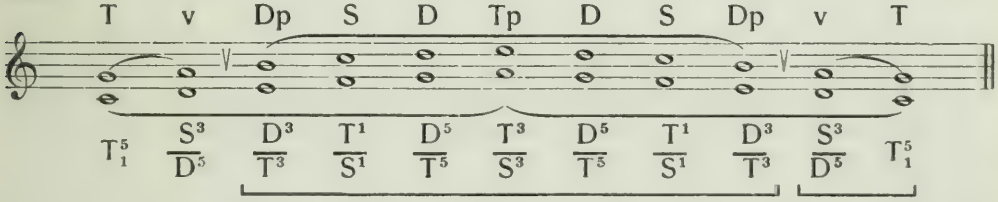
Untersuchen wir, welche Folgen unverschärfter Intervalle überhaupt als Vertreter einer logischen Harmoniefolge aufgefaßt werden können.

359.



1. Die Folge reiner Oktaven (und Primen) bietet für die einheitliche Auffassung der Harmonien keine Schwierigkeiten (Beisp. 359). Weil nur an einer einzigen Stelle gleichartige Harmoniebestandteile aufeinander folgen, nämlich S-Terz und D-Terz, kann nur an dieser Stelle das Gefühl einer harmonischen Rückung, einer unvermittelten Nebeneinanderstellung entstehen: die S-Terz strebt von Natur aus nicht zur D-Terz hin und umgekehrt. Aus diesem Grunde wurde die Aufeinanderfolge dieser beiden Töne bereits zu einer Zeit verboten, als man von einer Harmonie als Zusammenklang mehrerer Töne und von den Begriffen T, S und D noch nichts wußte. Dieses Verbot war das erste Anzeichen des erwachenden Harmoniebewußtseins, das die Natur in uns gelegt hat.

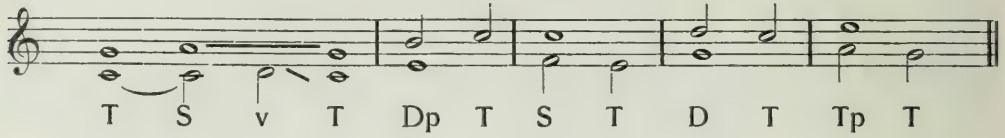
360.



2. Bei der Folge reiner Quinten entstehen lauter Zwitterwirkungen (Beisp. 360). Eine einheitliche Harmonieauffassung ist unmöglich, erstens weil jeder Ton der Unterstimme zu einer anderen Harmonie fortschreitet als der über ihm liegende Ton der Oberstimme; zweitens weil die Klänge 3 bis 9 Parallelität gleicher Harmoniebestandteile darstellen, indem immer zwei erwartete Primen, Terzen oder Quinten zusammentreffen, während jeder Klang nur eine Prime, eine Terz, eine Quinte enthalten kann; drittens weil wir durch den Quintklang gezwungen werden, die unten liegenden Terz- und Quinttöne als Primen, die oben liegenden Primen und Terztöne als Quinten zu empfinden; viertens weil wir aus dem vorigen Grunde nicht Bestandteile der erwarteten Harmonien hören können, sondern unerwartete, neue, scheinbar selbständige Harmonien hören müssen, also Enttäuschungen über Enttäuschungen erfahren. Die einzige Quintenfolge v T, die letzte des Beispiels 360, ist unantastbar, weil beide v-Bestandteile sich normal in die T aufzulösen

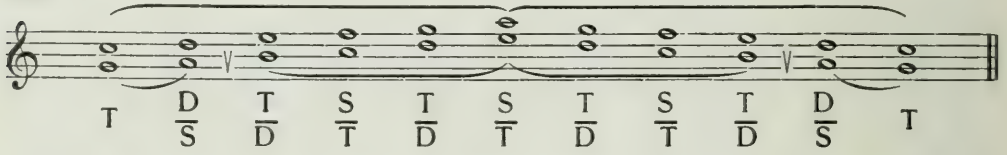
haben. Dagegen ist die Folge T v, wie alle anderen Folgen, eine Ellipse, eine Rückung (Beisp. 361).

361.



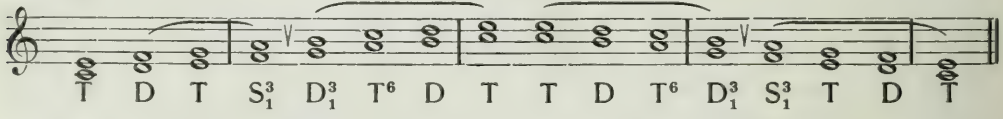
Das ums Jahr 1000 n. Chr. in die Musik eingeführte Quintenverbot kann nur aus dem gefühlsmäßigen Erfassen der Zwitterhaftigkeit der Quintenfolgen und aus der Erkenntnis des Ruhecharakters der reinen Quinte heraus geboren sein. Das Verbot war mithin berechtigt und stellt die zweite Stufe des erwachenden Harmoniebewußtseins dar.

362.

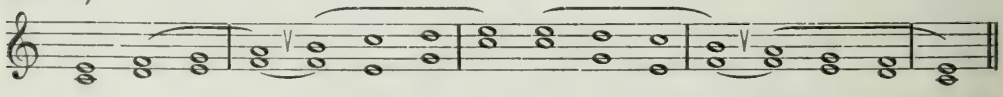


3. Die Folge reiner Quarten erzeugt genau dieselben Zwitterwirkungen wie die Quintenfolge, deren Umkehrung sie ist. Daß sie nicht verboten wurde, ist ein Beweis für das hochmusikalische Unterscheidungsvermögen der damaligen Zeit. Es ist ein Beweis dafür, daß man die Quarte damals schon nicht als Ruheintervall, sondern als Bewegungsintervall empfand. Hierfür finden wir den deutlichsten Beweis in der Tatsache, daß die reine Quinte als Schlußintervall lange Zeit sogar gefordert wurde, während die Quarte als Schlußintervall niemals stehen durfte! Durch die Zwitterhaftigkeit ihrer Wirkung wird der unruhige Bewegungscharakter der Quarte unstreitig erhöht.

363. a)



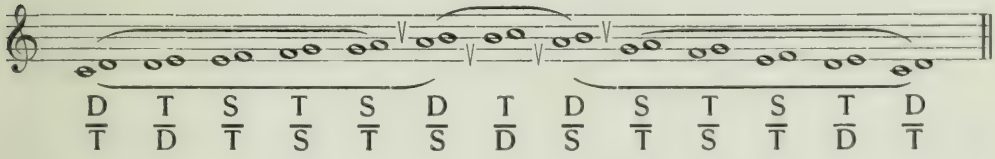
363. b)



4. Die Terzenfolge (Beisp. 363a im Sinne von 363b) ist der Auffassung einer logischen Harmoniefolge eher zugänglich. Nur bei der Folge S D und umgekehrt stehen wiederum die gleichartigen Bestandteile benachbarter Harmonien unmittelbar nebeneinander, S-Terz und -Prime neben D-Terz und

-Prime. An dieser Stelle haben wir wiederum eine harmonische Rückung vor uns, deren Zusammenhang nicht sofort erkennbar ist. Darum wurde auch diese Folge früher (als Tritonus!) verboten, und dieses Verbot ist die dritte Stufe des erwachenden Harmoniebewußtseins. Die zwei den Tritonus bildenden (S- und D-) Terzen sind die einzigen nebeneinander stehenden großen Terzen. Alle anderen großen Terzen (Beisp. 363a: T—S, D—T, T—D, S—T) sind durch zwei kleine Terzen voneinander getrennt. Hieraus erkennen wir das Naturgesetz: die Folge große Terz und kleine Terz, die Folge kleine Terz und große Terz, die Folge zweier kleiner Terzen bieten dem harmonischen Verständnis keine Schwierigkeiten. Die Folge zweier großer Terzen (Tritonus) wirkt als harmonische Rückung, weil die große Terz ein Ruheintervall ist, deren unterer Bestandteil immer seine Grundtonbedeutung und deren oberer Bestandteil immer seine Charaktertonbedeutung behauptet. Zwei Ruheintervalle sind aber in einer „normalen" Klangverbindung niemals stufenweise nebeneinander anzutreffen. Die Harmonieverbindungen S D und D S sind nicht „normal", d. h. ursprünglich. S D ist eine künstliche Umkehrung des Rückschrittes S T in den Fortschritt S D T; D S ist eine künstliche Umkehrung des Fortschrittes D T in den Rückschritt D S T. Unserer Natur ist die Verwandlung des Rückschrittes in einen Fortschritt sympathischer (ästhetischer Grund!) als das umgekehrte Verfahren, woraus sich der gefühlsmäßige Unterschied beider Verbindungen erklärt.

364.



5. Sekundenfolgen (Beisp. 364) sind in der normalen Klangverbindung ebenfalls nicht enthalten. Da Sekunden Bewegungsintervalle sind, trägt der Zwittercharakter ihrer stufenweisen Folge zur Erhöhung ihres Bewegungsverlangens bei. Ihre endgültige Auflösung muß, wie bei allen Bewegungsklängen, in einen Ruheklang führen. Sekundklänge waren im zweistimmigen Organum des 9. bis 11. Jahrhunderts keine Seltenheit.

6. Sexten-, Septimen- und Nonenfolgen sind wie die Terzen- und Sekundenfolgen zu bewerten, mit der Ausnahme jedoch, daß die kleine Sexte, als Umkehrung der großen Terz, niemals ein Ruheintervall sein kann und darum eine Folge zweier kleiner Sexten niemals als Nebeneinanderstellung zweier Ruheformen gelten kann. Trotzdem bleibt sie eine unverbundene Folge gleichartiger Harmoniebestandteile: S-Terz und S-Oktave neben D-Terz und D-Oktave.

Ergebnis der Intervalluntersuchungen:

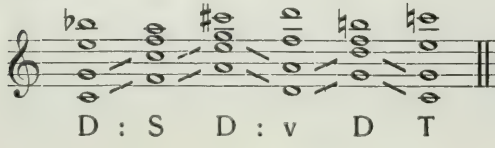
1. Oktaven (Primen), kleine Terzen und große Sexten dürfen aufeinander folgen, weil sie die Einheitlichkeit der Harmoniefolgen nicht stören.

2. Sekunden-, Großterzen-, reine Quarten-, reine Quinten-, kleine Sexten-, Septimen- und Nonenfolgen vernichten die Einheitlichkeit der harmonischen Fortschreitungen. Sie sind Zwittererscheinungen, weil jeder der beiden Töne zu einer anderen Harmonie weiterschreitet. Sie bereiten dem harmonischen Verständnis erhebliche Schwierigkeiten.

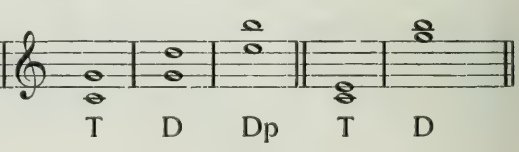
3. Bewegungsklänge, also auch die Bewegungsintervalle Sekunde, reine Quarte, alle Sexten, alle Septimen und Nonen dürfen jederzeit in einen anderen Bewegungsklang übergehen, bevor sie sich in einen Ruheklang auflösen. Sekunden-, Quarten-, Sexten-, Septimen-, Nonenfolgen verstoßen nicht gegen das Naturgesetz.

4. Ruheklänge, also auch die Ruheintervalle der reinen Quinte und der großen Terz, können naturgemäß nur in einen Bewegungsklang hinein weiterschreiten. Es ist unmöglich, aus der Ruhe herauszutreten, ohne einen Bewegungszustand anzunehmen. Soll ein Ruheklang in einen anderen Ruheklang übergehen, so muß ein vermittelnder Bewegungsklang dazwischen liegen. Die Unterschlagung des Vermittelungsklanges bringt den Eindruck der gewaltsamen Klangverrückung, der Ellipse, hervor. Da der Naturklang nur zwei Ruheintervalle, reine Quinte und große Terz, kennt, konnte logischerweise nur die stufenweise Folge dieser beiden Intervalle verboten werden. Dieses Verbot ist jedoch nur gerechtfertigt, wenn Quinte und große Terz wirklich als Ruheintervalle, also im Grundakkord, auftreten. In sämtlichen Umkehrungen, in sämtlichen verschärften Harmonien, in sämtlichen Strebe- und Dissonanzharmonien sind die Quinten und Terzen Bewegungsintervalle in der Form von Ruheintervallen. Darum dürfen sie in derartigen Klängen aufeinander folgen, wenn man nicht dem Schönheitsgesetz der Stimmführung zuliebe auf sie verzichten will. Wird der ihnen von Natur aus anhaftende Ruhecharakter durch die Form, Lage oder sonstige Beschaffenheit der Klänge aufgehoben, so ist jeder Einspruch gegen ihre Anwendung ungerechtfertigt. Die Quinten bei Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin und den anderen großen Meistern entsprechen diesen Bedingungen. Sprungweise Quintenfolgen (Beisp. 365) werden bei logischer Harmoniefolge niemals als Störung empfunden.

365.



366.

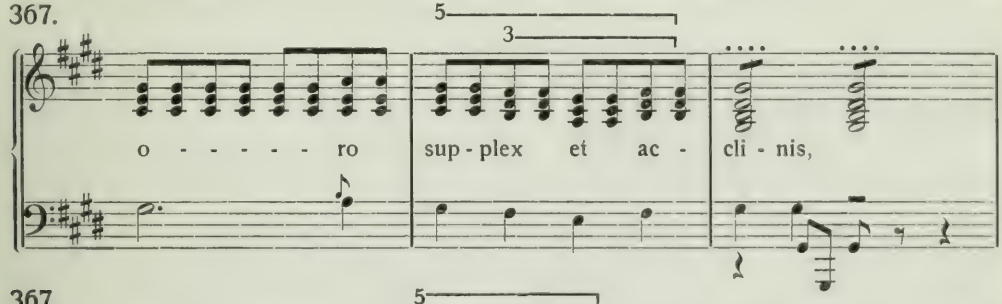


In freier und gemischter Harmonieverbindung dürfen Quinten- und Großterzenfolgen sogar in der Form von Grundakkorden stufenweise aufeinander folgen, wenn der Eindruck der harmonischen Rückung, der Zusammenhanglosigkeit, beabsichtigt ist. Im Naturklang stehen reine Normal-, d. h. nicht durch Verschärfungen entstandene Quinten nur über den Tönen 2, 6 und 10 (2:3, 6:9, 10:15), und große Terzen nur über den Tönen 4 und 12 (4:5, 12:15) (Beisp. 366). Dem Naturklange nach wäre somit eine stufenweise Folge der Harmonien T v Dp S D Tp und zurück (Beisp. 354) im Sinne der nicht unmittelbaren Folge von Ruheklängen einwandfrei; die Einheitlichkeit der Harmoniefolgen aber bliebe auf jeden Fall vernichtet. In dem die pythagoräische reine Quintenableitung eigentlich anstrebenden temperierten System sind hingegen alle Quinten zu gefühlsmäßig-reinen, alle S-Terzen zu großen umgeformt worden, wodurch das temperierte System sich selbst in diesem Sinne Schwierigkeiten bereitet hat. Da aber im Naturklang sogar die S und D und noch vielmehr die unbefriedigenden, unnormalen v-, Dp- und Tp-Klänge keine Ruhe-, sondern Bewegungsklänge sind, da ferner der Naturklang für den Sinn aller Harmoniefolgen maßgebend bleibt und bleiben muß, so ist auch von diesem Standpunkte aus gegen die stufenweise Folge der Grundakkorde nichts einzuwenden. Mit Recht läßt darum die moderne Musik, die sich der freien Harmonieverbindung und der unbeschränkten Klangausnützung ergeben hat, das Quinten- und Tritonusverbot nicht mehr gelten.

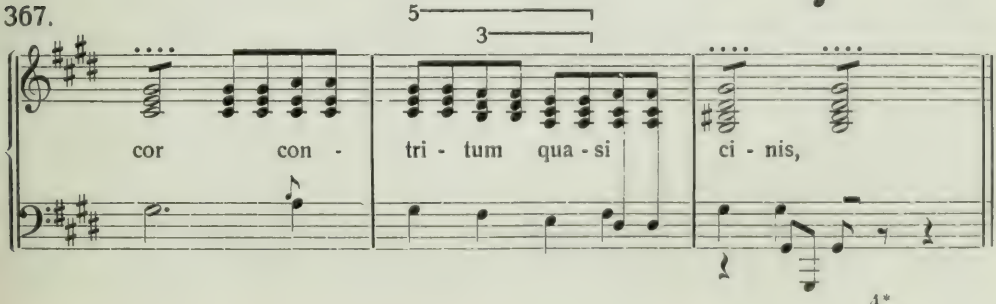
Unbedingt falsch nach dem Naturgesetz wäre die unvermittelte Aneinanderreihung der T-Klänge verschiedener Fundamente, verschiedener Naturklänge.

Ein schönes Beispiel charakteristischer Dreiklangsfolgen finden wir in Verdis Requiem (Beisp. 367). Treffender als durch diese gewaltsame Verrückung

367.



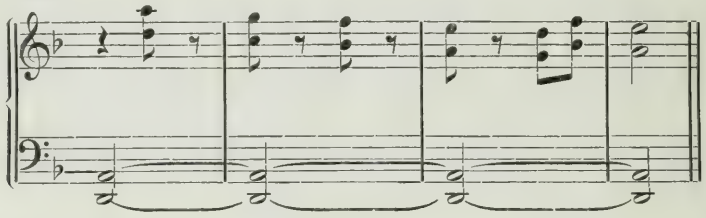
367.



schwer-lastender Quinten und großer Terzen kann das „hilfeflehende und niedergebeugte“ Gemüt und das zu Staub „zermalmte“ Herz nicht gezeichnet werden. Für das Auge stehen diese Klänge nicht als Grundakkorde, sondern als zweite Umkehrungsformen da. Es sind also Bewegungsklänge. Aber die begleitenden Stimmen bilden untereinander Grundakkorde in Quintlage und gerade der Gewichtston, die Quinte, wird durch die Singstimme in der tieferen Oktave verdoppelt, so daß der Eindruck der Schwere auf das höchste Maß gesteigert ist und durch die Bewegungsquarte zwischen den beiden Unterstimmen eine an Verzweiflung grenzende Unruhe in die Harmoniefolge hineingetragen wird. Die Theorie freilich hat Verdi diese Stelle bis heute nicht verzeihen können; Beckmesser wird es zu allen Zeiten geben.

Nicht so niederdrückend wirkt die stufenweise Folge terzloser Quintklänge, weil die leere Quinte ein Körper ohne Inhalt, ein unvollständiger Ruheklang ist. Darum läßt uns die leere Quinte unbefriedigt, und wir hoffen, auf irgendeine Weise eine befriedigende Klangform zu erreichen. Daß das nur durch eine Bewegung geschehen kann, ist selbstverständlich, und darum ist eine Bewegung in leeren Quinten eher verständlich als eine stufenweise Fortschreitung vollständiger Dreiklänge.

368.



Im Anfange des III. Aktes von Puccinis Bohême, wo die leere, kalte Morgenstimmung des verschneiten Paris musikalisch geschildert wird, sind die leeren Quinten als glücklich gewählte Stimmungsmusik zu bezeichnen (Beisp. 368). Dieser Themenabschnitt schließt sogar mit den übereinanderliegenden zwei reinen Naturklangquinten 4:6:9 in angenehmer weiter Lage. In diesem Beispiel wäre die Hinzufügung der Charaktertöne ein Mißgriff, weil der beabsichtigte Eindruck der trostlosen Leere durch die Terzen aufgehoben würde. Hieraus ist zu ersehen, mit welcher Vorsicht, mit welch tiefem Verständnis die freien Klangverbindungen der jeweiligen Stimmung entsprechend auszuwählen sind. Jede freie Verbindung ist gut, wenn die beabsichtigte Wirkung durch sie vollkommen erreicht wird. Daß diese Verbindungen nicht immer leicht zu verstehen sind, beweisen die herrlichen Werke der großen Impressionisten und Expressionisten aller Zeiten. Aber sie sollen ja auch nicht verstanden, sondern mit viel Liebe naiv empfunden werden. Musik ist nicht Sache des Verstandes, sondern des Gefühls. Da die Musik befähigt sein soll, die unbegrenz-

ten Regungen des menschlichen Herzens in tönende Form umzusetzen, muß ihr Formenreichtum ebenso unbegrenzt sein.

Endergebnis: Zwei musikalisch gleichwertige Extreme stehen einander in der Harmonieverbindung gegenüber: die strenge Harmonieverbindung, deren oberstes Schönheitsgesetz die Verschiedenheit der Fortschreitung aller Stimmen verlangt und die freie Klangverbindung, deren oberstes Schönheitsgesetz charakteristische Form einer jeden Harmonie verlangt ohne Rücksicht auf die Gesetze der Stimmführung. Die aus der Vereinigung beider Extreme sich ergebende gemischte Harmonieverbindung umfaßt das gesamte Ausdrucksvermögen der Musik; ihre Beherrschung ist das untrügliche Zeichen reifer Künstlerschaft. Von der strengsten Stimmführung bis zur freiesten Klangverbindung gibt es unzählige Schattierungen. Für jede Abweichung von der natürlichen, ruhigen Empfindungsweise des Alltags bis zur völligen Nervenüberreizung des Gefühlswahnsinnes sind uns musikalische Ausdrucksmittel an die Hand gegeben. Das rechte Mittel jederzeit zu wählen, ist höchste Kunst.

49. Aufgabe. Der Schüler versuche sich in zahlreichen charakteristischen Anwendungen der gemischten Harmonieverbindung.

Einunddreißigstes Kapitel.

Strenge Stimmführung und freie Klangverbindung sind keine Parallelerscheinungen in der Entwicklungsgeschichte der Musik. Sie lösen einander wiederholt ab und vereinigen sich an den Entwicklungshöhepunkten der Musik zur gemischten Harmonieverbindung.

Am Anfang der Musikentwicklung steht der einzelne Ton, der jahrhundertelang mit dem Begriff des „Klanges“ gleichbedeutend war. Im Anfange gab es nur Einklänge. Die wiederholte Wahrnehmung verschiedener Einklänge veranlaßte den Menschen, der alle Naturerscheinungen in seine Betrachtungs- und Empfindungsweise umwertet, seine Begriffe der Höhe und Tiefe, der Länge und Kürze, der Stärke und Schwäche mit den einzelnen Tönen und ihren gegenseitigen Verhältnissen zu verknüpfen. Kindlicher Nachahmungstrieb führte den Menschen zur Nachbildung der Einklänge. In freier Klangverbindung reihte er Einklang an Einklang. Für diese erste Entwicklungsepoche nach Dokumenten zu fragen, wäre müßig; wiederholt sich doch diese Epoche in der Kindheit eines jeden Menschen.

Die zweite Epoche begann mit der menschlichen Erkenntnis, daß einige Tonfolgen bestimmten Empfindungen besser, andere Tonfolgen denselben Empfindungen weniger gut entsprechen. Der Mensch beginnt, bestimmte Tonfolgen mit Absicht anzuwenden oder zu vermeiden: Er erfindet die Melodie! Zur eigenen Sicherheit in der Handhabung der Töne bildet er Gesetze, stellt Melodiebildungsregeln auf, die sich als feststehende, erprobte Nor-

men vom Meister auf den Schüler weitererben. Bis in das achte Jahrhundert nach Christi Geburt dauerte diese zweite Epoche der Musikentwicklung. Sind auch nur wenige musikalische Denkmäler jener Zeit auf uns gekommen, so sind die literarischen Nachrichten um so zahlreicher. Viele Namen bedeutender Sänger, Flötenspieler, Kitharisten, berühmter Theoretiker werden von der Geschichte aufgeführt, und auch die Berichte über die damalige Theorie der Musik sind zahlreich, wenngleich oft schwer verständlich, weil die dazugehörigen Notenbeispiele fehlen. Die Kunst der Melodiebildung war zu einer hohen Blüte gelangt, ja stellenweise sogar, wie es scheint, zur Künstelei ausgeartet. Ausläufer dieser Epoche haben sich in der katholischen Liturgie bis heute erhalten.

Um das Jahr 800 n. Chr. setzt die dritte Epoche ein. Irgendwo fand irgendein Theoretiker, daß auch die in nördlichen Ländern, so in England und Skandinavien, verbreitete, von alten Germanenvölkern ererbte, bei den südlichen Völkern bis dahin aber völlig unbekannte Musikart, bei der zwei und drei Töne gleichzeitig erklangen, eine angenehme musikalische Wirkung ausübte. Das Interesse am Zwei- und Mehrklang war erwacht. Die Theorie suchte selbstverständlich zuerst den Zusammenklang der das pythagoräische Grundintervall, die reine Quinte, bildenden Töne zu ergründen. Mit begeisterten Worten wird die Schönheit des Quintenklanges geschildert. Eine neue Klangverbindungsepoche beginnt. Man reiht Quinte an Quinte. Aber nur hübsch bedächtig; denn einerseits erkennt man, daß die Quintenverbindung sich der überlieferten lebhaften Melodieführung nicht recht fügen will; anderseits verdrängte nun das Interesse an der Klangverbindung, deren Genuß man sich nach Herzenslust hinzugeben wünschte, das Interesse an der „eintönigen" Melodiebildung. Doch nur ungefähr 100 Jahre lang dauerte die Herrschaft der reinen Quintenfolgen.

Bald erkannten die besseren Musiker, die den Wert der Melodie über den Wert der bloßen schematischen Aneinanderreihung gleicher Klangformen stellten, daß diese Art Musik einer höheren Kunstanschauung nicht genügte. Sie versuchten Quarten-, Terzen-, Sexten-, Sekundenzusammenklänge, und bereits um das Jahr 1000 beginnt die vierte Epoche der Musikentwicklung, die den Grundsatz aufstellt: „Gleichartigkeit der Stimmführung ist unkünstlerisch; Verschiedenheit der Führung aller Stimmen ist anzustreben." Man setzte jeder Note der gegebenen Melodie eine anders geführte Begleitungsnote gegenüber und bezeichnete dieses Verfahren treffend mit: „punktum contra punctum ponere". Zu den zwei Stimmen gesellten sich gar bald eine dritte, vierte usw., und eine staunenerregende Kunstfertigkeit bis über den dreißigstimmigen Satz hinaus wurde ausgebildet. Palestrina und Lasso, beide 1594 gestorben, waren die Höhepunkte dieser Epoche.

Dadurch, daß im mehrstimmigen Satz sich immer gewisse Töne zu ein und denselben klanglichen Einheiten verbanden, wurde der Sinn für die Har-

monie als geregelten Zusammenklang von Tönen und für die geregelte Verbindung dieser Harmonien geweckt und entwickelt. Bereits um 1550 stellte Zarlino fest, daß es außer dem Dur- und Molldreiklang keine Grundakkorde gebe. Die Epoche des erwachten Harmoniegefühls war angebrochen. Diese fünfte Epoche war für die Weiterentwicklung der Musik von allergrößter Bedeutung. Aus der jahrhundertelangen Herrschaft der konstruierten griechischen Tonarten rettete sich die Musik hinüber in das Gebiet des Naturklanges, indem sie das natürliche Dursystem als primäres Tonsystem erkannte und das sekundäre Mollsystem als natürlichen Gegensatz zum Dursystem auffaßte. Die Tondenkmäler jener Zeit lassen erkennen, mit welcher Schnelligkeit diese Erkenntnis Allgemeingut wurde. Die Größten jener Zeit, Bach und Händel, bewegen sich in Dur und Moll, als ob diese Tongeschlechter von jeher in voller Entwicklung vorhanden gewesen wären. Rameau (1683—1764) faßte die Ergebnisse dieser Entwicklung in seinem „Harmoniesystem" theoretisch zusammen. Er stellte fest, daß die gegenseitigen Beziehungen der drei Harmonien Tonika, Dominante und Subdominante die ganze Musik umfassen. Diese drei Harmonien seien auch die Träger einer jeden Melodie. Tartini (1692—1770) machte die Entdeckung, daß die Natur in den Obertönen eines jeden Tones den Durklang vorgebildet hat. Damit war der Durklang als primärer Klang in der Natur festgestellt und alle anderen Klänge mußten zu ihm in Abhängigkeitsverhältnis treten: Der innere Zusammenhang der Harmonien wurde empfunden, wenngleich noch nicht begriffen. Man schrieb nur noch Melodien, die dem Sinne des harmonischen Zusammenhanges der T, D und S entsprachen. Diese Melodien wurden auch nicht mehr „Note gegen Note" begleitet und die Entstehung des Zusammenklanges nicht mehr als Zufallsergebnis der Stimmführung aufgefaßt; man schrieb vielmehr Gegenmelodien, die aus demselben harmonischen Zusammenhang wie die Hauptmelodie geboren waren. Der harmonische Kontrapunkt war ins Leben getreten. Bach ist sein bis heute unübertroffener Meister.

Aus der neuen Erkenntnis, daß einer jeden Melodie die drei Harmonien T, D und S zugrunde liegen, entsprang der monodische Stil, der darin bestand, daß man nur eine Melodie bildete, der man die Harmonien T, D und S als Begleitungsakkorde ohne melodische Führung unterlegte. Die leichtere Verständlichkeit dieses Stiles gegenüber dem polyphonen Kontrapunkt führte sofort zu einer fast allgemeinen Beliebtheit der Monodie Die Begleitinstrumente waren von ihren starren Stimmführungsfesseln befreit und konnten sich zu einer virtuosen Charakterisierungskunst hinaufentwickeln. Eine Vervollkommnung aller Instrumente war die Folge; denn der ganze Umfang der Instrumente wurde zu charakteristischen, freien Klangverbindungen herangezogen. Das Gesangs- und Instrumentalvirtuosentum erlebte eine ungeahnte Blütezeit.

So wurde der Weg gebahnt für das Dreigestirn Haydn (1732—1809), Mozart (1756—1791) und Beethoven (1770—1827), die der klassischen

sechsten Epoche ihren Stempel aufdrückten und alle bis dahin vorgebildeten Ausdrucksmittel ihrem Genius dienstbar machten. Harmonischer Kontrapunkt, Monodie und freie Klangbildung wurden in gleicher, meisterlicher Weise zur Kündung höchster Gefühlswerte herangezogen. Klarheit der Form und Abgeklärtheit des harmonischen Ausdrucks waren höchstes Ideal.

In der romantischen siebenten Epoche, die um 1800 begann und in die der dämonische Beethoven hinüberleitete, wurden die harmonischen Ausdrucksmittel bedeutend erweitert. T, D und S genügten nicht mehr, um das Geisterhafte, Gespenstige, Übersinnliche erschöpfend auszudrücken, das seinen Einzug in die Kunst hielt. Das Leben und Weben der Natur in Wald und Feld, in Luft und Wasser, dessen stimmungsvollem Zauber die Romantiker mit Vorliebe sich hingaben, verlangte nach neuen Ausdrucksmitteln. So erfand man die zahlreichen Zwischenharmonien, die Parallelklänge, Nebendominanten, Leittonklänge usw., die das Ohr im ungewissen lassen, zu welcher der drei Grundharmonien sie zu rechnen sind, die wie Geister auftauchen und verschwinden, bevor man ihre Art und Herkunft zu erkennen vermochte. Verminderte und übermäßige Klänge, milde und herbe Dissonanzformen erschließen ungeahnte Reize. Freie Klangverbindungen, plötzliche dynamische Gegensätze, die Klangfarben der verschiedensten Instrumente, alle nur erdenklichen Ausdrucksmittel werden ausgiebig in den Dienst der romantischen Idee gestellt. Die Nennung der Namen Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Liszt, Wagner, Richard Strauß genügt, um uns zu erinnern, mit wieviel Fasern unser Herz noch an der romantischen Epoche hängt.

Und doch stehen wir mitten in der achten Entwicklungsepoche, die ungefähr um 1880 begann. Sie ist eine Epoche der freiesten Klangverbindungen und war vorbereitet durch den (hauptsächlich italienischen und russischen) Verismus und Naturalismus, ist also keinesfalls eine rein-deutsche Entwicklungserscheinung. Nicht nur die völlige Loslösung von allen Fesseln der alten Stimmführungslehre ist das Merkmal unserer Epoche; auch die Klarheit und Verständlichkeit der Formen ist ihr gleichbedeutend mit Fadheit und Ausdruckslosigkeit. Gesteht doch z. B. Arnold Schönberg offen, daß wir lieber Dissonanzen anwenden als Konsonanzen. In allen früheren Epochen war die Konsonanz die Hauptsache; der Ruheklang war stets die harmonische Grundlage. Die Dissonanz diente nur zur Steigerung des Verlangens nach der Konsonanzauflösung, zur höheren Bewertung des konsonierenden Wohlklanges. Die Ruheklangformen können den Komponisten unserer Zeit als Ausdrucksmittel für die subtilen Reizzustände moderner Nerven nicht genügen; nur noch milde und herbe Reizklänge sind die einzig möglichen Ausdrucksmittel. Reiz um jeden Preis heißt die Losung. Diese Losung ist nicht unberechtigt! Wäre es nicht widersinnig, Erregungszustände durch Ruheformen ausdrücken zu wollen? Nur das Ende der Bewegung darf ein Ruheklang sein; darum kann ein Ruheklang nur da stehen, wo erfolgte Beruhigung des Gemütes ausgedrückt wer-

den soll. Wann aber ist ein modernes Gemüt beruhigt?! Ein fortdauernder Erregungszustand kann nur in einer Kette von Reizklängen seinen musikalischen Ausdruck finden. Ob die Reizklangmusik als Kontraharmonik, als Klangfarbensymphonik, als Atonalität, als Zwölftonmusik bezeichnet wird, ist belanglos. Entwicklungsgeschichtlich ging sie mit Notwendigkeit aus den früheren Epochen hervor; sie stellt die Intensität des Klanges über die Klarheit der Form und bereichert die Musik um raffinierteste instrumentale und harmonische Ausdrucksmittel. Nur scheinbar kommt die melodische Stimmführung dabei zu kurz. Früher mußte jede Melodie hübsch sittsam Stufe für Stufe auf- und niederschreiten; ausnahmsweise waren einmal Quinten-, Sexten-, Oktavensprünge gestattet. Jetzt aber sind alle Intervalle melodiefähig. Früher nahm man sich die Zeit, lang ausgedehnte Melodien mit Behagen zu genießen; uns genügt eine kurze melodische Andeutung, das andere sagt uns unser eigenes Gefühl. Daß sich das Ohr, vor allem aber der künstlerische Geschmack, nicht von heute auf morgen an so viele Neuerungen gewöhnen kann, ist einleuchtend. Welch ungeheurer Zwischenraum liegt auch zwischen der strengen, auf klarem Harmoniebewußtsein basierenden Harmonieverbindung der Klassiker und den freiesten, jedes Harmoniebewußtsein mit Absicht ausschließenden Klangverbindungen der Werke unserer Zeit! Die Vertreter der krassen Moderne rühmen sich absoluter „Tonalitätslosigkeit“. Nur im temperierten System ist eine Tonalitätslosigkeit möglich. Und da das temperierte System ein künstliches ist, ist auch die Tonalitätslosigkeit ein künstliches Erzeugnis und keine Naturnotwendigkeit. Sie befindet sich im Widerspruch gegen die uns von der Natur eingepflanzten Gesetze der Logik, sinkt zurück in die Urzeiten vor dem Erwachen des Tonalitätsbewußtseins. Die Natur bedarf keiner Atonalität! Der Naturklang enthält in jedem einzelnen Ton so viele „tonale Obertöne“, daß ihre völlige Ausschöpfung niemals einem Menschen möglich sein wird. Für uns, die wir alle Klangmöglichkeiten eines Naturklanges als Tonalität empfinden und damit nur der Weisung der Natur folgen, für uns ist auch die jetzige Epoche nur ein Entwicklungsübergang, der in eine neue Epoche auslaufen wird. Wahrscheinlich wird die nächste Epoche eine ruhigere Melodieführung und übersichtlichere Formen bringen; sind doch die krassen Modernisten von der urzeitlichen Formlosigkeit bereits zu den Satzkünsteleien der auslaufenden Kontrapunktzeit „vorgeschritten“. Der himmelstürmenden Entwicklung der letzten 50 Jahre wird wohl eine Ruhezeit folgen, in der das errungene Wertvolle befestigt und Kraft zu neuem Fortschritt gesammelt wird: Alles ist in ewigem Fluß.

Als Leitsatz halten wir fest: Natürliche, strenge Stimmführung unter Wahrung des Harmoniebewußtseins bedeutet „Ordnung, Gesetzmäßigkeit“; freieste Klangverbindung unter Ausschluß des Harmoniebewußtseins bedeutet „Regellosigkeit, Unnatur, Willkür“. Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich die ganze Skala der menschlichen Gefühle und Leidenschaften.

III. Besondere Bildungen.

A. Das Mollgeschlecht.

Vorbemerkung: Unter Dur (maggiore) versteht die heutige Musik dasjenige Tongeschlecht, dessen Grundterz eine große Terz ist, unter Moll (minore) dasjenige Tongeschlecht, dessen Grundterz eine kleine Terz ist. Darum nennen wir den Terzton Charakterton. Die unterschiedliche und veränderliche Beschaffenheit der anderen Intervalle ermöglicht eine beliebige Abstufung der Dur- und Mollwirkung im steigernden und abschwächenden Sinne. Diese Auffassung bildet die Verständigungsgrundlage für die folgenden Ausführungen.

Zweiunddreißigstes Kapitel.

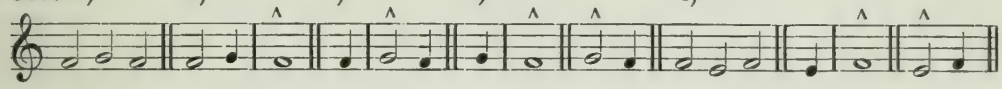
Die Entwicklung der Tongeschlechter Dur und Moll.

„Natura non facit saltus." (Linné.)
(Die natürliche Entwicklung geschieht in stufenweiser Folgerichtigkeit; sie überspringt kein Zwischenglied.)

Daß Musik letzten Endes eine Folge von Tönen ist, die in irgendeinem Beziehungsverhältnis zueinander stehen, hat bereits Hucbald (um 900 n. Chr.) ausgesprochen. Zusammenhanglose Töne sind keine Musik. Einen Zusammenhang finden wir, wenn der nachfolgende Ton als notwendige Folge des vorausgehenden Tones erscheint. Dieser Fall tritt ein, wenn der vorausgehende Ton in uns ein Spannungsgefühl, der nachfolgende ein Entspannungsgefühl erweckt. Nehmen wir einen beliebigen Ton, z. B. *f*, als Normalton, als Ausgangs- oder Grundton an, so entsteht in uns ein Spannungsgefühl, wenn wir die Obersekunde *g* singen, weil wir die Stimmbandmuskeln über die als normal angenommene Spannung des Grundtones *f* hinaus anspannen müssen. Eine Entspannung tritt ein, wenn wir den Ton *g* in den Ton *f* hinabschreiten lassen, d. h. ihn „auflösen" (Beisp. 369a). Der Spannungston ist ein Ton der Anstrengung, des Kräfteverbrauchs; darum deutet er auf den Entspannungston als sein beruhigendes Bewegungsziel hin, läßt uns den Ton *f* als Grundton empfinden. Der Entspannungston kann betont auftreten und den „männlichen" Schluß bilden, der bei den germanischen Völkern überwiegt (Beisp. 369b), oder unbetont und den „weiblichen" Schluß herbeiführen, der bei den romanischen Völkern häufig anzutreffen ist (Beispiel 369c). Wir unterscheiden also eine doppelte Bewegung: die aufwärts führende Spannungsbewegung und die abwärts gerichtete Entspannungs-

oder Auflösungsbewegung, die wir abwärts gerichtete Zielstrebigkeit nennen wollen. Geht dem Spannungston die einleitende Spannungsbewegung vom Grundton aus nicht voraus, so wird der Gegensatz zwischen Spannung und Entspannung weniger deutlich ausgedrückt und dadurch die Grundtonempfindung geschwächt (Beisp. 369d).

369. a) b) c) d) e)



Der Übernormalspannung entgegengesetzt ist die Unternormalspannung, eine absichtlich herbeigeführte teilweise Erschlaffung zur Hervorbringung tieferer Töne, die ihre „Auflösung" ebenfalls in der Normalspannung findet. Die unter den Grundton hinabsteigenden Töne haben sich aufwärts in den Grundton aufzulösen, sie haben aufwärts gerichtete Zielstrebigkeit. Auch hier kann die einleitende Erschlaffungsbewegung ausgelassen werden (Beisp. 369e).

Diese Folge (dreier oder) zweier Töne, die in dem logischen Verhältnis von (Normalton :) Spannung : Auflösung oder (Normalton :) Erschlaffung : Auflösung stehen, ist die erste musikalische Tonfolge, die erste Melodie. Durch Hinzufügung höherer Spannungs- oder tieferer Erschlaffungstöne kann die Tonfolge unendlich erweitert werden. Unmittelbares, direktes Auflösungsziel eines jeden Über- oder Unternormalspannungstones ist sein unterer bzw. oberer Nachbarton; indirektes, aber gemeinsames Auflösungsziel aller Töne ist der Normalton, der Grundton.

Die Zusammenfassung aller Beziehungen, die zwischen einem Grundton und allen anderen Tönen möglich sind, nennen wir die Tonart des betreffenden Grundtones. Da nur der Naturklang einerseits Aufschluß darüber gibt, welche Töne zu einem Grundton in natürlichen Beziehungen stehen, anderseits wirklich alle dieser Bedingung entsprechenden Töne angibt, so folgern wir: der Naturklang stellt die Tonart seines Grundtones dar. Der *f*-Naturklang z. B. ist die *f*-Tonart. Eine jede Naturklangstonart umfaßt nicht nur 8, oder 12, oder 24 Töne in der Oktave. In der VII. Obertongruppe (vgl. Tabelle II im Anhang des I. Teiles) erscheinen bereits 150 verschiedene Töne in der Oktave, die Oktavverdoppelungen nicht mitgerechnet! Selbst bei Beschränkung auf die reinen Quinten (2:3), großen Terzen (4:5), naturreinen Strebeseptimen (4:7) und naturreinen großen Nonen (4:9) enthält diese Obertongruppe immer noch 58 Töne innerhalb der Oktave! Daraus ist zu ersehen, daß der Naturklang alle exotischen (chinesischen, indischen, ägyptischen usw.) und europäischen Tonarten, mithin auch das moderne Dur und Moll enthält: höchste Mannigfaltigkeit in der höchsten Einheit, allumfassender Monismus! Alle Sondertonarten sind nur Ausschnitte aus dem Naturklang. Sie sind gleichberechtigt. Sie dürfen nebeneinander bestehen! Nur

die augenblickliche Bevorzugung irgendeiner Tonart zu irgendeiner Zeit, bei irgendeinem Volke, kann der bevorzugten Tonart vorübergehende Vormachtstellung einräumen. Aber nur, bis alle Reize dieser Tonart erschöpft sind und das nie zu befriedigende menschliche Glücksverlangen nach neuen Reizen Ausschau hält. Darin liegt die Entwicklung der Tonarten begründet.

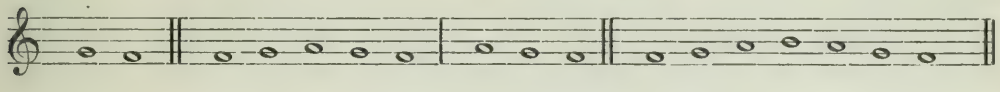
Wie vollzog sich diese Entwicklung? War sie eine zufällige? War sie durch den Menschen beeinflußt? Die Entwicklung war keine zufällige. Streng folgte sie den Gesetzen des Naturklanges. Der naiv empfindende musikliebende Mensch gab sich dieser Entwicklung vorbehaltlos hin und förderte sie freudig. Der nicht naiv empfindende Gelehrte, der zur Feststellung und Begründung des einfachsten Entwicklungssymptoms oft Jahrzehnte braucht, stellt sich der schnellen Entwicklung oft feindlich gegenüber und erreicht als Gegenwirkung, daß einerseits Übereilungsfehler vermieden werden, daß anderseits die Praktiker in ihrer naturtreuen Empfindung bestärkt und zur Förderung der Entwicklung angespornt werden.

Sechs Tonartenentwicklungsepochen sind deutlich unterscheidbar. Die erste, die Vorbereitungsepoche, umfaßt die Zeit vom Anbeginn der Menschheit bis zum Beginn der griechischen Hochblüte, bis ungefähr 800 v. Chr. Die zweite ist eine Epoche der Mollherrschaft. Sie umfaßt die Musik der zivilisierten Völker von ungefähr 800 v. Chr. bis ungefähr 300 n. Chr. Die dritte Epoche ist eine Übergangszeit von der Moll- zur Durauffassung und dauert bis ungefähr 1700. Die vierte Epoche ist die Zeit der Durherrschaft, bis ungefähr 1820. Als fünfte folgt die romantische Zwischenepoche bis ungefähr 1880, mit Ausläufern bis in unsere Zeit. Die sechste Epoche, in der wir leben, ist eine Zeit der Zusammenfassung aller bisherigen Entwicklungen, die Zeit des Naturklanges.

1. Die Vorbereitungsepoche. Wahrscheinlich bewegten sich die ersten melodischen Versuche im Umfange von zwei Tönen. Der Naturklang lehrt, daß der erste Spannungston der neunte Naturklangston ist, der aus einer Überspannung des Tones 8 entsteht, zu ihm dissoniert und sich darum in diesen Ton aufzulösen sucht. Der große Sekundschritt 8—9—8 ist darum der erste natürliche Melodieschritt und als solcher bei allen Völkern der Erde von jeher als grundlegender Schritt einer jeden Melodiebildung angesehen worden. Durch das dem Menschen eingepflanzte Ordnungsgefühl zwingt die Natur den Menschen, alle Erscheinungen und Werte, die zu ihm in Beziehung treten, in ein übersichtliches System zu bringen, um sie zu möglichst nutzbringender Verwendung jederzeit zur Hand zu haben. Auch die Töne, mit denen sich der Mensch beschäftigt, hat er notgedrungen von jeher in ein übersichtliches System gebracht, das wir Tonleiter (Skala) nennen. Die Tonleiter ist kein Naturprodukt, sondern eine künstliche, systematische Zusammenstellung jener Töne, deren sich der Mensch zu seiner musikalischen Betätigung bedient. Darum war die Grundtonleiter zu jeder Zeit und fast bei

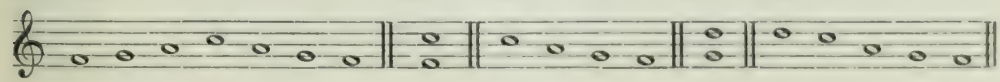
jedem Volke eine andere. Die erste, einfachste Tonleiter wird die Töne 8 und 9 des Naturklanges umfaßt haben. Da Ton 9 der Spannungston, Ton 8

370. a) b) c)



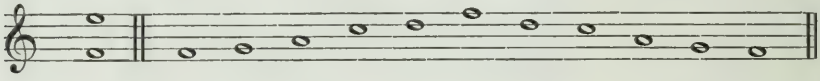
der Entspannungston ist, hatte die erste Tonleiter abwärts gerichtete Zielstrebigkeit (Beisp. 370a mit *f* als Ton 8). Die Hinzufügung eines zweiten Spannungstones über dem ersten hat kaum lange auf sich warten lassen (Beisp. 370b). Die Auflösung des zweiten Spannungstones erfolgt in den ersten, die endgültige, gemeinsame Auflösung beider Spannungstöne erfolgt in den Grundton, so daß auch die dreistufige Tonleiter Abwärtsstrebigkeit aufweist. Sie ist eine Durtonleiter. Folgerichtig hätte nun ein dritter Spannungston hinzugefügt werden müssen, dessen Auflösungsziel sein unterer Nachbarton gewesen wäre. Die erste Schwierigkeit entstand. Ein dritter Ganztonschritt (Beisp. 370c) widersprach und widerspricht noch heute der unmittelbaren, einfachen Melodieempfindung der meisten Menschen. Nur eine geringe Zahl weniger kultivierter Völker nahm diesen Tonschritt in ihre stufenweise Tonfolge auf. Was sagt der Naturklang? Er gibt uns die Stufenfolge 8:9:10:11:10:9:8. Die Sekunde 9:10 ist kleiner als die Sekunde 8:9; die Sekunde 10:11 ist wiederum kleiner als die Sekunde 9:10. Wir finden also im Naturklang ein Zusammenrücken der Sekundabstände. Die Sekunde 10:11, oder eine der folgenden Sekunden 11:12, 12:13, 13:14, wird wohl der von vielen Forschern immer und immer wieder bei Naturvölkern angetroffene $^3/_4$-Ton sein, für dessen Herkunft die Musikwissenschaft glaubt keine Erklärung finden zu können. Der Naturklang gibt uns nicht nur diese, sondern noch viele andere Zwischenintervalle. Da aber die kultivierte Musikpraxis von Anfang an ihre Töne nicht vom Naturklang herbezog, den sie nicht kannte, sondern „verstandesmäßig" vom ersten gefundenen Intervall aus ableitete, bildete sie alle Sekunden nach dem Maße der zuerst gefundenen Sekunde 8:9 und erhielt die Sekundenfolge $8 : 9 : 10^1/_8 : 11^{25}/_{64} = 512 : 576 : 648 : 729$. Der dritte Ton, $10^1/_8$, weicht nur um $^1/_8$ Grad von dem Naturton 10 ab und blieb darum annehmbar. Ton $11^{25}/_{64}$ aber weicht um mehr als $^3/_8$ Grad von dem Naturton 11 ab und konnte unmöglich der primären Empfindung entsprechen. Man suchte und fand den Ausweg, eine Lücke offenzulassen und zu dem nächsten Ton 12 weiterzuschreiten (Beisp. 371a). Diesen Ton 12 mußte

371. a) b) c) d) e)



man finden, und zwar in seiner Naturreinheit, weil dieser Ton als Oktave des dritten Naturklangtones so deutlich in unser Gehör gelegt ist, daß er unmöglich verfehlt werden konnte. Ton 12 macht seine Verwandtschaft mit Ton 8 in so hohem Grade geltend (Beisp. 371b), daß ein Zweifel über die natürliche Zusammengehörigkeit dieser beiden Töne niemals aufgestiegen ist; man fand im Gegenteil, daß Ton 12 in weit innigeren Beziehungen zu Ton 8 steht als alle anderen Töne. Darum hat auch schon das älteste uns bekannte Musikvolk, das chinesische, das Quintverhältnis $8:12 = 2:3$ als Grundlage seiner Tonberechnungen genommen. Durch Ton 12 ist die Durtonleiter vierstufig geworden unter Wahrung ihrer Abwärtsstrebigkeit (Beisp. 371c). Sobald man die reine Quinte als schönsten Gegensatz zum Grundton gefunden hatte, war es natürlich, auch dem zweiten Ton seine Quinte entgegenzustellen, $9:13^1/_2$ (Beisp. 371d), und dadurch die Durtonleiter auf fünf Stufen zu erweitern (Beisp. 371e) (das Urbild von Wagners Waberlohe-Motiv). Auf den Gedanken, daß Ton $13^1/_2$ in der primären Tonfolge nicht enthalten wäre, konnte niemand kommen; ein Ton, der zu Ton 9 in demselben vollkommenen Verhältnis steht, wie Ton 12 zu Ton 8, mußte einfach ein richtiger Ton sein. Zudem ist Ton $13^1/_2$ als Ton 27 tatsächlich in der höheren Obertongruppe vorhanden. Daß man durch Erweiterung der Sekunde $12:13$ auf $12:13^1/_2$ ($= 8:9$) den Ton 12 zu einem Grundton (= Ton 8) erhob, konnte ebenfalls nicht erkannt werden. Aber praktisch erhielt Ton 12 tatsächlich die Bedeutung eines Nebengrundtones, der trotzdem seine Bestimmung, sich in den Hauptgrundton 8 aufzulösen, beibehielt.

372. a) b)



Der Versuch, auch den dritten Ton $10^1/_8$ durch seine obere Quinte zu beantworten, schlug lange Zeit fehl. Das Verhältnis $10^1/_8 : 15^3/_{16}$ ($= 2:3$) würde einen Ton herbeiführen, der zu dem Grundton 8 eine herbe große Septime bilden würde (Beisp. 372a). Für die naive Intervallempfindung scheidet die große Septime als melodisches Intervall aus. Ton 16, die Oktave des Grundtones, liegt zu nahe, um seine Anziehungskraft nicht geltend zu machen. So kam es, daß auch hier eine Lücke offen blieb und Ton 16 auf Ton $13^1/_2$ folgen mußte (Beisp. 372b). Daß man die Oktave von jeher als höhere Wiederholung des Grundtones empfand, wenn auch lange Zeit nicht erkannte, ersehen wir daraus, daß der Oktave niemals eine theoretische Bedeutung beigelegt wurde. Alle anderen Intervalle wurden gelegentlich als Maßeinheiten angesetzt, die Oktave nie; sie kann immer nur sich selbst ergeben. Sie wurde als das empfunden, als was sie vom Naturklang gegeben ist: als untere und obere Grenze des Tonreiches. Die Oktaven sind Absteckungen der natürlichen Oberton-

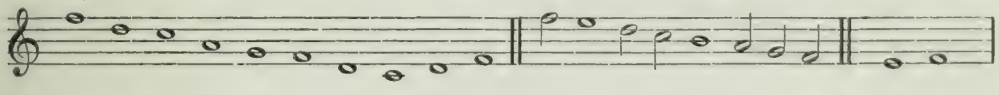
gruppen des Naturklanges. Innerhalb der durch Grundton und Oktave gesteckten Grenze muß sich alles musikalische Leben abspielen. Alle Töne sind unendlich veränderungsfähig; Grundton und Oktave sind unveränderlich und halten alles Geschehen zusammen, geben ihm Zusammenhang und zwingen uns zur Grundtonempfindung, zur Tonalitätsempfindung. Darum läuft auch jede Obertongruppe des Naturklanges in eine höhere Oktave aus, und darum lassen sich alle nur denkbaren Obertongruppen in eine einzige Oktave zusammenziehen, wodurch die Abschätzung der Tonverhältnisse dem menschlichen Verstande erleichtert wird.

Oberhalb der Oktave und unterhalb des Grundtones suchte man keine neuen Töne zu finden. Man verlegte die bereits gefundenen Töne in höhere und tiefere Lagen, behielt aber als gemeinsamen Zielton einer jeden Bewegung den Grundton im Auge, so daß das gesamte Tonmaterial in die Reihe $8:9:10^1/_8:12:13^1/_2:16$ zusammengezogen werden konnte (Beisp. 372b). Diese Durreihe liegt der ganzen pentatonischen (fünfstufigen) Musik fast aller Erdenvölker zugrunde.

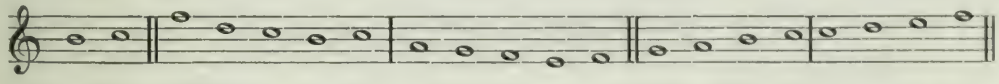
NB. Daß jede beliebige andere Teilung der Oktave möglich ist, sei kurz erwähnt. Bei den verschiedensten Völkern findet man ganze, halbe, viertel, achtel, drittel, dreiviertel Töne. Wilde Völker auf Java und in Siam teilen die Oktave in 5 und 7 Teile. Die vollkommenste, allen anderen zugrunde liegende Teilung ist die Teilung des Naturklanges.

Daß die Pentatonik sich als Urmusik in allen fünf Erdteilen nachweisen läßt, ist ein Beweis dafür, daß das menschliche Ohr von Haus aus überall dieselben Eigenschaften besitzt, daß Mutter Natur allen ihren Menschenkindern dieselben Entwicklungsmöglichkeiten geschenkt hat. Trotzdem musiziert ein Teil der Menschheit heute noch pentatonisch (die Chinesen und andere außereuropäische Völker), während die führenden Völker von jeher an der musikalischen Weiterentwicklung Anteil nahmen.

373. a) b) c)



373. d) e)

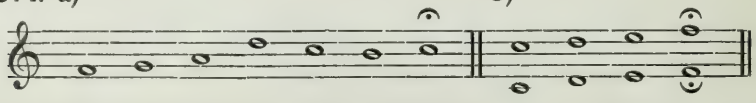


Die Chinesen scheinen als erstes Kulturvolk zur Entwicklung der pentatonischen Musik berufen gewesen zu sein. Sie kannten die Quinten- und Quartenberechnung der Töne; sie führten Halbtöne und kleinere Teilungen in ihr Musiksystem ein; ihre Praxis aber blieb auf der Pentatonik stehen. Ihrer Musik lag die Durreihe (Beisp. 373a) zugrunde. Alle alten chinesischen Schrift-

steller stimmen darin überein, daß der Ton *f* derjenige Ton sei, auf den sich alle anderen Töne bezögen, auf den alle Blicke gerichtet seien, der die Herrschaft ausübt und darum in ihrer symbolischen Sprache „Kaiserpalast" heißt. Die anderen Töne heißen: Minister, Volk, Staatsangelegenheiten, Gesamtbild aller Dinge. Die Chinesen besaßen also eine stark ausgeprägte Grundtonempfindung. Ihre Musik zeigte vorwiegend aufwärts führenden Durcharakter mit schließlicher Abwärtsauflösung in den Grundton.

Um 2000 v. Chr. versuchte der Prinz Tsay-Yu die bisher verpönten Töne $11^{25}/_{64}$ und $15^{3}/_{16}$ in die Musik einzuführen, fand aber energischen Widerstand. Der abwärts gerichteten Zielstrebigkeit widersprachen diese beiden Töne (Beisp. 373b). Diese Empfindung hatte aber Tsay-Yu selbst, denn er erklärte: die Töne *e* und *h* seien keine hinabführenden Töne; sie lägen deswegen so nahe an den Tönen *f* und *c*, weil sie berufen wären, zu diesen Tönen hinaufzuführen (Beisp. 373c). Darum nannte er Ton *e* den „Vermittler" zu *f* hin und Ton *h* den „Führer" zu *c* hin. Wie deutlich hatte Tsay-Yu den Leittoncharakter erkannt und ausgesprochen! Nach langem Bemühen fanden „Vermittler" und „Führer" Einlaß in die Musikpflege. Damit hat Tsay-Yu dem bis dahin allein geltenden Prinzip der abwärts gerichteten Zielstrebigkeit das Prinzip der aufwärts gerichteten Zielstrebigkeit entgegengesetzt (Beisp. 373d). Die Durtonleiter wurde dadurch um zwei Töne bereichert; aber die Bedeutung des Tones *c* als eines Nebengrundtones wurde gewaltig erhöht. Die Tonleiter zerfiel in zwei deutlich gesonderte Teile (Beispiel 373d), deren Zieltöne eine reine Quinte auseinander lagen. Die Naturbestimmung des Tones *c*, sich in den Hauptgrundton *f* aufzulösen, wurde so sehr verwischt, daß es nicht mehr als naturwidrig empfunden wurde, den Ton *c*, ja sogar die obere Oktave des Grundtones *f* als Zieltöne anzusehen (Beispiel 373e), wobei „Führer" und „Vermittler" die entscheidende Rolle spielten. Sehr früh also wurde erkannt, daß das Ziel einer rhythmischen oder melodischen Bewegung nicht unmittelbar der Grundton sein müsse; die obere Oktave konnte würdiger Grundtonstellvertreter und Bewegungszielton sein. Ja sogar die Oberquinte und Unterquarte des Grundtones konnten vorübergehend Zieltöne einer Bewegung werden; gemeinsames und letztes Ziel aller Bewegungen aber blieb nur der Grundton. Der „Führer" *h* bot Gelegenheit, einen Nebenschluß auf *c*, einen Schluß auf der Dominante, anzubringen und das Tonstück abwechslungsreich zu gliedern (Beisp. 374a).

374. a) b)



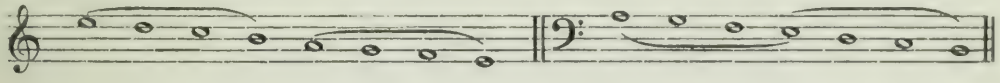
Ergebnis der Vorbereitungsepoche: 1. Die pentatonische Durtonleiter mit abwärts gerichteter Zielstrebigkeit. 2. Die Einführung der Leittöne und da-

mit die Ermöglichung der aufwärts gerichteten Zielstrebigkeit; die Aufstellung des bewußten Gegensatzes zwischen Abwärts- und Aufwärtsrichtung; die Erkenntnis der Tatsache: ohne Leitton kein Aufwärtsstreben. 3. Die Teilung der Skala durch Aufstellung der Quinte als Nebengrundton (Dominante). 4. Die Möglichkeit eines Teilschlusses auf dem Nebengrundton (Beisp. 374a). 5. Die Schlußfähigkeit der oberen Oktave des Grundtones (Beisp. 374b).

50. Aufgabe. Bilde pentatonische Melodien und Harmonien in allen Tonarten.

2. Die Epoche der Mollherrschaft (griechische Tonartenentwicklung). Ob Griechenland seine Tonreihen irgendwoher aus Asien geerbt oder selbst gefunden hat, ist für die Entwicklung belanglos. Jedenfalls war die Empfindung der natürlichen Abwärtsstrebigkeit der Töne im griechischen Volke so stark ausgeprägt, daß die Griechen die Töne ihrer Skala von oben nach unten mit den Buchstaben des Alphabetes belegten, und daß Aristoteles die Frage stellte: „Warum erscheint die Musik besser gefügt von der Höhe zur Tiefe als von der Tiefe zur Höhe?“ Für die griechische Empfindung war es unmöglich, die Töne *e* und *h* als aufwärtsstrebende Töne anzusehen. Andererseits setzten aber diese beiden Leittöne einer Abwärtsführung energischen Widerstand entgegen. Darum kamen die Griechen zu der Überzeugung, nicht die Töne *c* und *f*, sondern die Töne *h* und *e* seien die Zieltöne, die der weiteren Abwärtsbewegung Halt gebieten. So wurde *e* Hauptzielton und *h* Nebenzielton, und die griechische Tonreihe, die erste Molltonleiter, verlief abwärts von *e* bis *e* (Beisp. 375a). Die Griechen erklärten ausdrücklich, daß diese Reihe aus

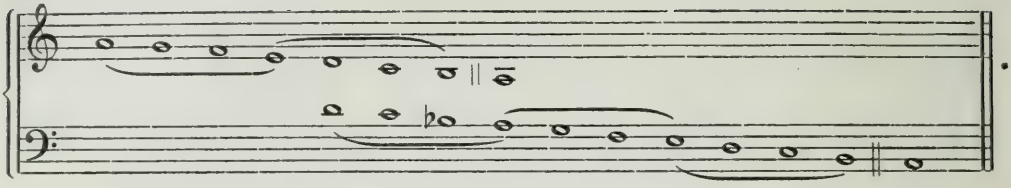
375. a) b)



zwei gleich gebauten Tetrachorden (Viertonreihen) bestehe, und daß der Ton *h* im oberen Tetrachord dieselbe Zieltonbedeutung habe wie das *e* im unteren Tetrachord. Damit hört die Tonreihe auf, ein einheitliches Tongebilde mit einem einzigen Grundton als gemeinsamem Bewegungsziel zu sein. Die Grundtonempfindung ist den Griechen verlorengegangen und durch die Zieltonempfindung ersetzt worden. Die dadurch hervorgerufene Fundament- und Haltlosigkeit ist ein Charaktermerkmal der Mollempfindung.

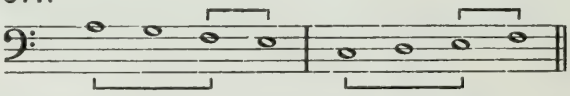
Die griechische Tonleiter ist eine lose Zusammenstellung zweier selbständiger Moll-Tetrachorde. Darum nennen die Griechen diese Tonreihe getrennte dorische Reihe (Beisp. 375a) und bilden im Gegensatz zu ihr eine verbundene dorische Reihe, indem sie das obere Tetrachord nach unten legen (Beisp. 375b).

376.



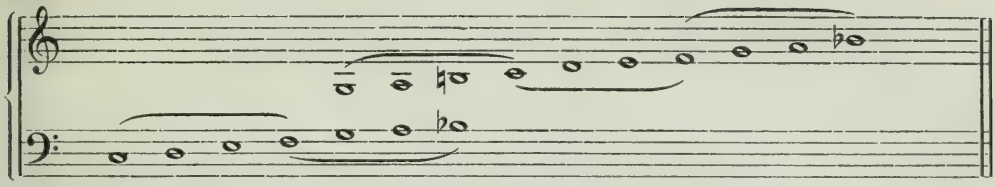
Die „vollständige“ griechische Grundskala aber setzt sich zusammen aus fünf dorischen Molltetrachorden (Beisp. 376), denen als unterer Abschluß das „hinzugefügte“ *A* beigegeben war. Um die „Trennung“ in der Mitte der Reihe zwischen *h* und *a* zu überbrücken, mußte der Ton *b* eingeführt werden; ein weiterer, starker Beweis, daß der Ton *h* nicht als abwärtsführend empfunden werden konnte. Die Griechen nannten ihre Grundskala dorische Reihe, weil der ästhetische Charakter dieser Reihe und der aus ihr gebildeten Melodien dem strengen, ernsten, fast rauhen Charakter der Dorier entsprach. Die Dorier waren ein Volk ohne Sentimentalität, mit stark ausgeprägtem Herrscherwillen. Sie glaubten sich zur Weltherrschaft berufen und suchten alle Nachbarvölker zu unterwerfen. Darum entsprach das stolze, aktive Hinabschreiten in männlich-kühnen Ganztonschritten der dorischen Natur. Den obersten Ton des Tetrachordes nannten sie „Symbol der Entstehung“ — Anfangs-, Ursprungston; den untersten, der Abwärtsbewegung sich mannhaft entgegenstemmenden Ton nannten sie „männlichen“ Ton. Nur der vorletzte, einen Halbtonschritt ausführende, hieß „weiblicher“ Ton. Der Halbtonschritt galt nicht als mannhaft und mußte darum am Ende des Tetrachordes stehen.

377.



Doch gab es auch in Griechenland Musiker, die, gleich dem chinesischen Prinzen Tsay-Yu, das Hinaufdrängen der „männlichen“ Töne *e* und *h* so stark empfanden, daß sie die Töne *f* und *c* als Zieltöne dieses Aufwärtsdrängens betrachteten. Wenn schon Aristoteles empfand, daß die dorische Reihe zum Hinabschreiten besser geeignet sei als zum Hinaufschreiten, so empfanden es diese Musiker noch weit eindringlicher und stellten unter großen Kämpfen eine aufwärts führende Tonreihe der dorischen entgegen. Den kühnen Ganztonschritten *a g f* abwärts setzten sie ebenso kühne Ganztonschritte aufwärts *c d e* entgegen; den Halbtonschritt *f—e* beantworteten sie mit seiner Umkehrung *e—f*, so daß sie eine Durtonreihe erhielten (Beispiel 377), die der dorischen Mollreihe genau entgegengesetzt war und den Namen lydische Tonart erhielt. Durch Aneinanderreihung mehrerer lydischer Tetrachorde er-

378.



hielten sie eine vollständige lydische Tonreihe (Beisp. 378). Ein lebhafter Kampf der Anhänger beider Arten entbrannte. Die Theoretiker konnten sich von ihrem Standpunkte der Abwärtsstrebigkeit nicht frei machen und verwarfen die lydische Tonart. Von ihrem Standpunkte aus, d. h. von oben nach unten schreitend, aktiv empfunden, war nur die dorische Molltonart eines freien Mannes würdig; die lydische Durtonart hingegen, die in der Abwärtsrichtung mit dem „weiblichen" Halbtonschritt beginnt, galt ihnen als fremdländisch, als weibisch, weichlich, traurig, sentimental. Und sie hatten recht! Denn die lydische Tonart ist keine hinab-, sondern eine hinaufstürmende Tonart, die abwärts den Eindruck des vorsichtigen, zaghaften Hinabtastens, des weichen Hinabsinkens erweckt. Vom dorischen Standpunkt aus passiv empfunden, d. h. gegen die dorische Abwärtsrichtung ankämpfend, erschien die Durtonart den Theoretikern aufreizend, revolutionär, die hergebrachten Sitten und Gesetze gefährdend, und mußte darum unterdrückt werden. Die Anhänger der lydischen Tonart hingegen empfanden ihre Tonart aktiv, d. h. von unten nach oben strebend, als fortschrittlich, weltbefreiend, den Gesichtskreis erweiternd, dem freien menschlichen Tätigkeitsdrange und Glücksverlangen entsprechend. Die dorische Tonart dagegen empfanden sie passiv als unterdrückend, knechtend, die freie Entfaltung der menschlichen Kräfte hemmend. Damit war der von der Natur in den Charakter der Tonarten hineingelegte doppelte Gegensatz gefühlsmäßig erkannt und in die Entwicklung hineingezogen worden. Wir fassen diesen Doppelgegensatz in folgende Formel zusammen:

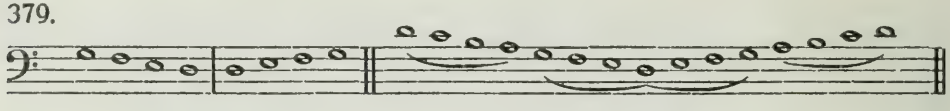
Moll-dorisch bedeutet aktiv (von oben betrachtet) herrschend; passiv (von unten betrachtet) Unterdrückung empfindend;

Dur-lydisch bedeutet aktiv (von unten betrachtet) befreiend; passiv (von oben betrachtet) Auflehnung, Kampf bringend.

Selbstverständlich können die Begriffe „Unterdrückung" und „Befreiung" durch andere Begriffe eines Empfindungsgegensatzes, wie Freude und Leid, Glück und Unglück, Liebe und Haß usw., ersetzt werden. Zwischen den beiden Extremen sind viele Übergangsglieder denkbar und in der Musik aller Zeiten zu finden. Der griechische Kampf zwischen dorisch und lydisch blieb scheinbar unentschieden. Aber wirklich nur scheinbar; denn nur die Theorie hielt an der dorischen Betrachtungsweise fest. Die Praxis wandte sich immer mehr

der lydischen Empfindungsweise zu, und zur Zeit der Geburt Christi waren sämtliche Virtuoseninstrumente in Griechenland in der lydischen Tonart, in Dur, gestimmt. Die Praxis hatte zugunsten der lydischen Durtonart entschieden.

379.



Auch Vermittlernaturen gab es in Griechenland, die einen goldenen Mittelweg zu finden suchten. Sie legten den Halbton, der sich, als Ziel der Bewegung, zum Zankapfel herausgebildet hatte, in die Mitte des Tetrachordes und führten die „phrygische" Mollreihe ein (Beisp. 379). Die Theorie bemächtigte sich dieser Reihe und lehrte: drei Tetrachorde seien möglich: 1. dorisch *a g f e*; 2. phrygisch *g f e d*; 3. lydisch *f e d c*. Zielton einer jeden Reihe sei der tiefste Ton. Wie weit hatten sich diese Theoretiker von der chinesischen Grundtonempfindung entfernt! Die dorische Theorie gab der phrygischen Tonart den Vorrang vor der lydischen. Die lydische Praxis jedoch zog das mannhafte dorische Moll dem zwitterhaften phrygischen Moll vor. So wurden alle drei Tonarten angewandt und voll entwickelt.

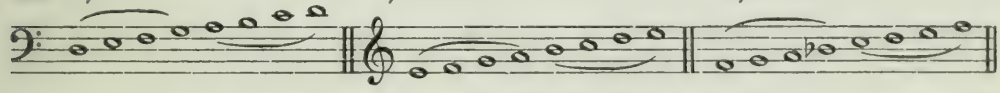
Ergebnis der griechischen Mollepoche. 1. Die Ausbildung des dorischen abwärtsstrebigen Mollsystems. 2. Die Entgegenstellung und praktische Geltendmachung des lydischen Dursystems. 3. Die Einführung des unentschiedenen, zweideutigen, weder auf- noch abwärtsstrebigen phrygischen Mollsystems. 4. Die Zerlegung der ganzen Tonreihe in selbständige Tetrachorde, so daß das Gefühl für einen einzigen, gemeinsamen Grundton der ganzen Reihe verlorenging und die Zieltonempfindung an die Stelle der Grundtonempfindung trat. 5. Die mathematische (Pythagoras!) Festlegung des Tetrachordumfanges auf das reine Quartenverhältnis 3:4, und die Teilung eines jeden Tetrachordes in zwei große und eine kleine Sekunde im Verhältnis von 8:9× 8:9×243:256 nach den drei Schemata dorisch, phrygisch, lydisch, so daß alle anderen, von der Natur gegebenen Quarten, Terzen, Sekunden und ihre Umkehrungen: die Quinten, Sexten und Septimen, von der Entwicklung ausgeschlossen wurden.

51. Aufgabe. Bilde die dorische, phrygische und lydische Tonreihe von allen 12 Tönen aus.

3. Die Epoche des Überganges von Moll zu Dur (christliche Kirchenmusik). Die christliche Kirche war direkte Erbin der griechischen Musiklehre und Musikpraxis. Sie hielt zwar an der griechischen Tetrachordenlehre fest, war aber gezwungen, sie ihrer eigenen Weltanschauung anzupassen. Da die Kirche dem Menschen Befreiung vom Irdischen, Befreiung von menschlicher Knechtschaft bringen wollte (Aufstellung des Grundsatzes: Alle Menschen seien Kinder Gottes und vor Gott gleich), so konnte sie unmöglich die heidnische

Herrschertonart, das abwärtsgerichtete dorische Moll, als Grundtonart beibehalten. Das Verweisen des Menschen auf das Himmelreich „über den Sternen" führte von selbst zur Bevorzugung der Aufwärtsbewegung, zur Aufwärtswendung der Tonleiter, zur Hinauflegung des Zieltones: oben ist Gott; oben ist der Himmel; nach oben hin geht des Menschen Glückessehnsucht. Auch der musikalische Ausdruck dieser Sehnsucht mußte sich darum nach oben hin bewegen, und nur die eigene Erdenschwere zieht den Menschen immer wieder zu seinem irdischen Ursprung zurück: Du bist Staub und sollst wieder zu Staub werden. Der Mensch wird nicht hinabgeschleudert, wie es im griechisch-dorischen Moll der Fall war; er sinkt hinab, wie es der lydischen Durauffassung entspricht. Anderseits aber ist das aktive Lydisch viel zu selbständig, viel zu kühn und himmelstürmend, um sich mit der Idee der unabwendbaren Abhängigkeit vom Willen Gottes und mit der von der Kirche geforderten unbedingten Gehorsamsgesinnung vertragen zu können. Die Kirche wählte darum den von den Griechen gefundenen Mittelweg: sie setzte die alte phrygische, die unentschiedene Tonart als Grundtonart fest und legte ihr im 9. Jahrhundert, zum Zeichen, daß sie fortan herrschen solle, den Namen der griechischen Herrschertonart bei: das alte Phrygisch heißt von nun an dorischer Kirchenton. Seine Skala bewegt sich von unten nach oben (Beisp. 380a). Daneben

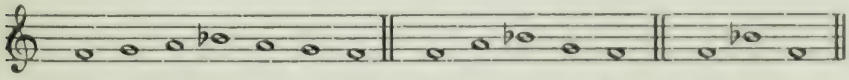
380. a) b) c)



sympathisiert die Kirche mit der alten dorischen Molltonart, die den Namen phrygischer Kirchenton erhält und zu Buß- und Trauergesängen hervorragend geeignet ist (Beisp. 380b). Zuletzt räumt die Kirche ganz geringe Rechte der alten lydischen Durtonart ein, die unter dem Namen lydischer Kirchenton (diese halb-geächtete, auf jeden Fall „verdächtige" Tonart behielt als einzige ihren griechischen Namen!), aber von *f* an aufwärts gerechnet, weiterlebt (Beisp. 380c).

Zur Vermeidung des von allen Musikern der damaligen Zeit, wie vorher schon von den Griechen, heftig bekämpften „Tritonus" zwischen *f* und *h* mußte in der lydischen Tonart *b* statt *h* gesungen werden, wenn dieser Ton in schritt- oder sprungweiser Verbindung mit *f* stand (Beisp. 381). Dieses Ein-

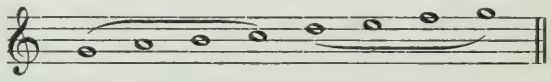
381.



treten von *b* für *h* erachtete man als so selbstverständlich, daß der Ton *b* nicht vorgeschrieben zu werden brauchte. Erst viel später, nach Einführung

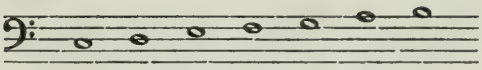
des jonischen Kirchentones *c d e f g a h c*, wurde, um eine Verschiedenheit zwischen lydisch und jonisch zu „konstruieren", in der lydischen Tonart *h* statt *b* gesetzt und die sogenannte „lydische Quarte", der Tritonus, als Charaktermerkmal des Lydischen eingeführt. Aus Mißverständnis stellten unmusikalische Buchstabenmenschen die Behauptung auf, die lydische Tonart habe von jeher nur *h* und niemals *b* angewandt. In Wirklichkeit enthielt das reine Lydisch nur *b; h* dagegen wurde angewandt, wenn der Ton *c* als Zielton verstanden werden sollte. (In Frankreich wird auch heute im katholischen Gottesdienst lydisch immer mit *b* und nicht mit *h* gesungen.)

382.



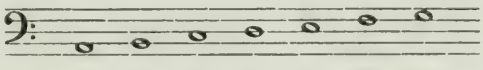
Auch von der Kirche wird die lydische Durtonart „ausschweifend, leidenschaftlich, sinnlich, weichlich, weibisch" genannt, je nach dem Standpunkt des betreffenden Theoretikers. Und dennoch führte die Kirche selbst noch eine vierte Tonart ein, die mixolydische auf dem Ton *g*, die in der unteren Hälfte lydisch, in der oberen Hälfte aber kirchendorisch war und darum eben mixolydisch, d. h. gemischt-lydisch genannt wurde (Beisp. 382). Das Hinstreben zur lydischen Grundanschauung muß demnach bereits stark entwickelt gewesen sein. Die Aufwärtsrichtung, das von der Kirche selbst betonte „Hinaufstreben", war der menschlichen Empfindung so angenehm, daß auch die Kirche der fortschreitenden Aufwärtsentwicklung in der Musik nicht mehr Herr zu werden vermochte. Ganz bedeutend gefördert wurde diese Entwicklung durch das Auftreten der Mehrstimmigkeit. In der Mehrstimmigkeit kommt das Hinaufstreben der Leittöne unzweideutig zum Ausdruck, und die verlorengegangene Tonalitätsempfindung wird durch sie nach und nach wiedergefunden. Möglich ist es auch, daß umgekehrt das wiedererwachende Tonalitätsgefühl, die wiedererstarkende Grundtonempfindung, zur Einführung der Mehrstimmigkeit führte. Daß die alten Tetrachorde der Mehrstimmigkeit auf Schritt und Tritt Hindernisse in den Weg legten, empfanden alle Musiker als unangenehm und begannen, an der Herrschaft der alten Tonarten zu rütteln. Schon Guido von Arezzo (995—1050) sagt z. B.: „Wenn die (Dur-)Tonarten auf C, F und G sich am meisten zur Zweistimmigkeit eignen, so sehen wir, daß sie von Gregor (Papst Gregor der Große, geb. 540, gest. 604!) nicht unverdienterweise mehr als die andern geschätzt wurden." Auch war die allgemeine Stimmung der Orgel (die Orgel war bereits im 9. Jahrhundert als Begleitinstrument in der Kirche eingeführt) nicht dorisch oder phrygisch, sondern lydisch von *C* bis c^1, also Dur, und Hucbald von St. Amand (um 840—930) belegt die Durskala von *c* bis *h* mit dem Namen ABCDEFG; er faßt also unser heutiges *c* als Ausgangspunkt, als Grundton der Reihe auf (Beisp. 383).

383.



Auch dadurch wird die Herrschaft der Tetrachorde gebrochen, daß bei dem zweistimmigen Gesang der Schluß im Einklang oder in der Oktave (Tonalitätsempfindung!) bereits von Hucbald gefordert wird. Hucbald empfand den Raum zwischen Grundton und Oktave als naturgegebenes Höchstmaß der Entfernung, innerhalb dessen die Stimmenbewegung beliebig auf- und abschreiten darf. Als letztes Ziel der Bewegung aber mußten Grundton und Oktave folgen, so daß die durch den Naturklang gegebene Oktavbegrenzung einer jeden Obertongruppe bereits im 9. Jahrhundert ihre Wirkung ausübte und, dem Naturklang entsprechend, der Grundton als unteres, die Oktave als oberes Ziel einer jeden Bewegung aufgestellt wurde. In dieser Synthese der sich gegenseitig unterstützenden und verschärfenden Abwärts- und Aufwärtsbewegung ist die große Wirkung und der letzte Zweck der Zwei- und Mehrstimmigkeit zu suchen. Auch die ungefähr im 9. Jahrhundert eingeführte, von Riemann „fränkische" genannte Buchstabentonschrift bezeichnet die lydische Durreihe $c-h^1$ mit den Buchstaben A—G (Beisp. 383), so daß doch wohl die Durreihe als Grundlage der Melodiebildung vorherrschend gewesen sein muß. Leider griff Guido von Arezzo wieder auf den dorischen Kirchenton zurück und verschob die Buchstabenreihe auf die mit A beginnende dorische Reihe

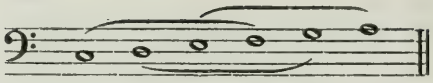
384.



(Beisp. 384), in welcher Art die Benennung in Deutschland heute noch gebräuchlich ist. Mit A bezeichnete Guido also den „hinzugenommenen Ton" der Griechen. In Deutschland wird der Buchstabe B nur für die „tiefe Form" dieses Tones angewandt, während die hohe Form den Namen H erhielt, in Anlehnung an die Form des B-durum, aus dem auch das „Auflösungszeichen" entstand (vgl. Teil I, Seite 11).

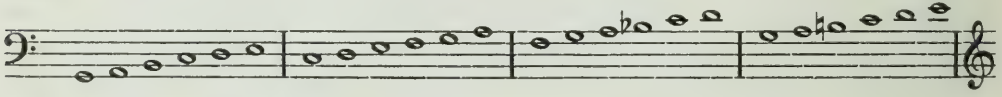
So bedauerlich das Zurückgreifen Guidos auf einen bereits überwundenen Standpunkt bleibt, so glänzend tritt Guidos Bedeutung in anderer Hinsicht hervor. Ja gerade die Tatsache, daß er so sehr im Banne der dorischen Kirchentonart befangen war und dennoch die lydische Durtonart zur alleinigen Grundtonart erhob, läßt erkennen, wie stark die lydische Empfindungsweise bereits zum Durchbruch gekommen war. Guido zog die drei Tetrachorde dorisch, phrygisch, lydisch zusammen und bildete daraus ein lydisches Hexachord, eine Sechstonreihe, und sagte, die Tetrachorde seien nur Aus-

385.

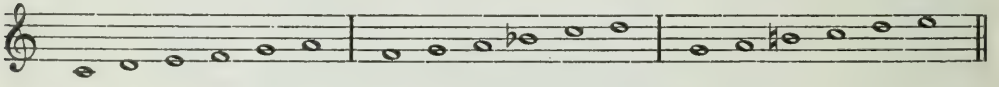


schnitte aus dem lydischen Dur-Hexachord (Beisp. 385). Er hat also den Tetrachorden ein Durhexachord übergeordnet! Eine jede dorische und phrygische Melodie war nach Guido aus dem lydischen Hexachord abgeleitet, nur war ihr Zielton, Endton („finalis“) nicht der Grundton, sondern dorisch der zweite Ton *d*, phrygisch der dritte Ton *e*. Bei Guido meldet sich demnach sehr stark die Erkenntnis, daß zwar jeder Ton Zielton einer rhythmisch-melodischen Bewegung, aber nur ein Ton Grundton sein kann. Noch deutlicher zeigt sich diese Erkenntnis in seiner Modulationslehre. Er sagt: Überschreitet eine Melodie den sechsten Ton des ersten Hexachordes, so geht die Melodie in ein anderes Hexachord über. Er sagt nicht, in ein anderes Tetrachord, dadurch deutlich zeigend, daß er tatsächlich sein Hexachord als Grundskala empfindet und die Tetrachordenherrschaft überwunden hat. Grundton- und Tonalitätsempfindung beginnen zu wirken! Das ganze Tongebiet von *G* bis e^2

386.



386.

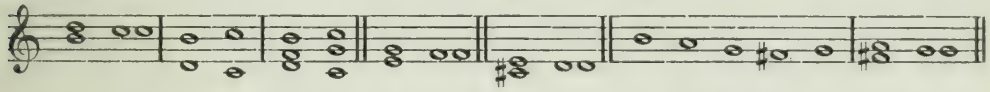


(Beisp. 386) teilt Guido in sieben Hexachorde. Alle Hexachorde benennt er gleichmäßig mit den ersten Verssilben eines Johanneshymnus ut re mi fa sol la, damit dadurch die absolute Gleichartigkeit und Gleichwertigkeit augenscheinlich würde. Er erkannte also, daß die Durreihen auf C, F und G nur Transpositionen ein und derselben lydischen Durskala sind. Durch Guidos Tonreihe wurde die II. Obertongruppe des Naturklanges, und zwar mit *b* und *h*, endgültig in die Musikpraxis eingeführt. Guidos große Lehrerfolge beweisen, daß er seiner Zeit das brachte, was sie nötig hatte. Seine Erfolge zogen ihm den Neid und Haß seiner nicht so fortschrittlich gesinnten musikbeflissenen Ordensbrüder zu. Sie verdächtigten ihn als gefährlichen Neuerer, so daß er in ein anderes Kloster übersiedeln mußte. Er sagte einmal: „Der philosophische Weg ist nicht der meine; ich bekümmere mich nur um das, was der Kirche nützt und meine Schüler vorwärtsbringt.“ Er war fortschrittlicher (bekämpfter) Praktiker, zum Segen für die Kunst! Daß er im lydischen Hexachord auf F das ♭ sogar hinschrieb, trotzdem es nicht geschrieben zu werden brauchte, wurde ihm sehr verübelt. Das ♭ sei ein un-

natürlicher Ton und dürfe gar nicht geschrieben werden, meinten die Theoretiker. Guido antwortet: dann schreibt doch die Melodie einfach auf die G-Stufe und singt sie einen Ton tiefer, dann habt ihr das ♭ vermieden! Er selbst verfuhr so mit seinen Schülern im Anfangsunterricht. Ein neuer Beweis, daß das ♭ in der Tonart auf F tatsächlich gesungen wurde. Jedenfalls ist die beginnende Vorherrschaft des lydischen Durgeschlechts durch Guido stark gefördert worden.

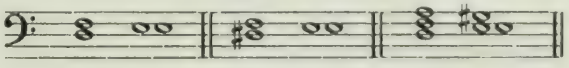
Die Weiterentwicklung vollzog sich ziemlich rasch. Um 1300 war das Guidonische Dur-Hexachord ut re mi fa sol la in Frankreich, Italien, England, Deutschland, Ungarn und vielen anderen Ländern als Grundskala gebräuchlich. Bereits um 1300 wurde auch in der Zweistimmigkeit die Gegenbewegung zum Gesetz erhoben, wodurch die Aufwärts- und Abwärtsbewegung gleichermaßen zu ihrem Rechte kamen. Oktaven- und Quintenparallelen (Ruheintervalle!) wurden verboten, Quartenparallelen (Bewegungsintervalle!) erlaubt. Große und kleine Terzen und Sexten wurden unter die Konsonanzen aufgenommen (1250: apud organistos optimos optimae concordantiae dicuntur! d. h. von den besten Organisten werden sie die besten Konsonanzen genannt). Dem

387. a) b) c)



Schlußton mußte auch in der Molltonart (Beisp. 387b) in irgendeiner Stimme der untere Halbton (subsemitonium modi) vorausgehen: lydischer Durschluß! (Beisp. 387a); denn: ohne Leitton kein Aufwärtsstreben! Um 1240 verlangt Garlandia, daß in der G-Tonart zur Vermeidung des Tritonus zwischen *f* und *h fis* statt *f* gesungen würde (Beisp. 387c). Weiter behauptet er, daß jeder Ganzton in zwei Halbtöne zu zerlegen wäre und daß man die Halbtöne auf allen Stufen und in allen Tonarten anwenden könne. Philipp von Vitry (ungefähr 1290—1361) sagt: „Es gibt zwei Zeichen, welche die sogenannte ‚falsche' Musik bewirken: ♭ und ♯. Da man aber ohne dieselben kein einziges Lied richtig singen kann, so sind sie nicht ‚falsch', sondern wirklich, richtig und notwendig." Nur die phrygische Tonart schloß ohne subsemito-

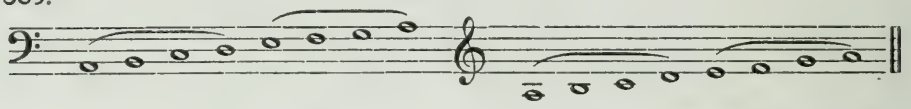
388. a) b) c)



nium (Beisp. 388a), weil seine Anwendung einen erzwungenen Schluß herbeiführen müßte (Beisp. 388b). Im mehr als zweistimmigen Satz aber mußte ein phrygisches Stück dafür immer mit der großen (lydischen!) Terz schließen (Beisp. 388c). Die kleine Terz war im Schlußakkord verboten, weil sie keine befriedigende Schluß- und Ruhewirkung zu erzeugen vermag. Um 1350

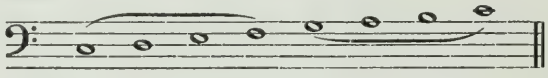
nennt ein Schriftsteller die große Terz „vollkommene Terz", die kleine aber „unvollkommene Terz" und begründet diese Benennung: „sie wird unvollkommen genannt, weil sie keinen so vollkommenen Klang ergibt wie die vollkommene Terz". Auch in der dorischen Kirchentonart wurde sehr lange (ungefähr bis 1700) im Schlußakkord nur die große Terz angewandt. Man schloß lieber terzlos, als mit der kleinen Terz. Vereinzelte Versuche eines Mollschlusses (Guillaume Dufay, ungefähr 1400—1474; Juan Ponce, um 1500) scheinen wenig Anklang gefunden zu haben. Prosdocimus stellt um 1400 folgende chromatische Skala auf: *c des cis d es dis e f ges fis g as gis a b ais h*! Das zur Entwicklung notwendige Material war bereitet!

389.



Henricus Loritus, genannt Glareanus (1488—1563), fügte den vier bisher anerkannten Kirchentönen (dorisch auf *d*, phrygisch auf *e*, lydisch auf *f*, mixolydisch auf *g*) einen neuen Mischton hinzu, den er den äolischen nannte, der später auch noch den Beinamen „Tonus peregrinus", d. h. fremder Ton, erhielt (Beisp. 389). Dieser auf A stehende Mollton ist aus einem dorischen Unter- und einem phrygischen Obertetrachord zusammengesetzt, liegt also im Charakter zwischen dorisch und phrygisch. Wirklich neu war dieser Ton nicht. Denn dadurch, daß Guido von Arezzo bereits den „hinzugenommenen Ton" der Griechen mit dem Buchstaben A belegte und mit diesem Ton seine „vollständige" Reihe beginnen ließ, hatte schon Guido den äolischen Ton gefunden. Gleichzeitig mit dem äolischen führte Glareanus aber auch den in der Praxis so sehr beliebten (omnium modorum usitatissimus wird er genannt!)

390.



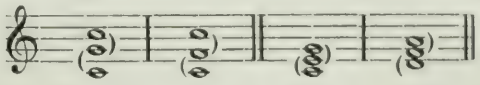
alten lydischen Ton auf C in die Theorie ein (Beisp. 390). Er nannte ihn jonischen Kirchenton und errang ihm endlich die offizielle Anerkennung der Theoretiker. Über die Entstehung des äolischen und des jonischen Tones sagt er: ohne es zu wissen, haben die Musiker den dorischen Ton abgeändert, indem sie *b* statt *h* sangen. Dieser dorische Ton mit *b* statt *h* sei aber nichts anderes als der äolische, und darum bestände der äolische schon lange, nur auf einer falschen Stufe, nämlich auf D statt auf A. Ebenso hätte man seit 400 Jahren den einst so beliebten lydischen Ton (auf F) durch Anwendung des *b* in den jonischen umgeformt. Heute sei der jonische Ton der beliebteste von allen Tönen. Er sei für Tanzstücke ganz besonders geeignet

und in ganz Europa allgemein in Gebrauch. (NB. Die heutige europäische Tanzmusik bevorzugt exotische Mollharmonien und Negerrhythmen: tempora mutantur!) Glareanus sagt weiter: weil der jonische Ton allgemein in Gebrauch sei, müsse er endlich auf seine richtige Stelle, auf C, gesetzt werden. Daß aber Glareanus von unserer Tonalitätsempfindung noch recht weit entfernt war, erkennen wir aus seiner Meinung, daß die Mehrstimmigkeit ein gleichzeitiges Nebeneinander verschiedener Kirchentöne wäre; daß also eine Stimme z. B. eine hypodorische Melodie, eine andere Stimme gleichzeitig eine äolische oder dorische Melodie sänge. Der Gedanke, daß beide Melodien einer übergeordneten, gemeinsamen Tonart angehören könnten, lag ihm fern.

Soll man es Zufall nennen, daß die beiden einzigen Choräle, die man dem größten Vorkämpfer menschlicher Geistesfreiheit der damaligen Zeit, Martin Luther (1483—1546), unzweifelhaft zuschreiben kann, in der jonischen Durtonart stehen? Die Choräle „Ein' feste Burg" und „Vom Himmel hoch" haben bis heute noch nichts von ihrer Wirkungskraft eingebüßt.

Die größten Verdienste um die theoretische Anerkennung der jonischen Tonart erwarb Giuseppe Zarlino (1517—1590), Kapellmeister an San Marco in Venedig, ein fortschrittlicher Praktiker. Er fühlte, daß das jahrhundertelange Hinstreben zur jonischen Tonart, ihr Eindringen in die Kirchenmusik, ihre bereits mehrere Jahrhunderte alte Vorherrschaft in der weltlichen Musik, und besonders die Bevorzugung des Durschlusses bei mehrstimmiger Musik, einen natürlichen Grund haben müsse. Er sagt selbst, daß die meisten „balli" und „danzi" in der jonischen *c*-Tonart stehen und daß diese Tonart deswegen die „ausschweifende" heiße. Und doch fehlte es bis jetzt an einer theoretischen Begründung für die Bevorzugung dieser Tonart. Selbst Walter Odington (ungefähr 1250—1320), der doch den Wohlklang des jonischen Dreiklangs, auch mit beliebigen Oktavverdoppelungen aller Bestandteile, dem Wohlklang des dorischen Dreiklangs voranstellt, da er ihn an erster Stelle nennt, bleibt die theoretische Erklärung schuldig. Die jonische Tonart und besonders ihr Hauptakkord: der jonische Durdreiklang, dieser „Eindringling" unter den Akkorden, waren gezwungen, ihre Daseinsberechtigung theoretisch zu beweisen. Die alt-überlieferten Tonarten bedurften keiner Rechtfertigung; sie waren von jeher da und „selbstverständlich" richtig. Zarlino ging gründlich vor. Zunächst sagt er: gleichwie man die Oktave auf zweierlei Weise teile, nämlich harmonisch in Quinte + Quarte, und arithmetisch in Quarte + Quinte (Beisp. 391 a),

391. a) b)

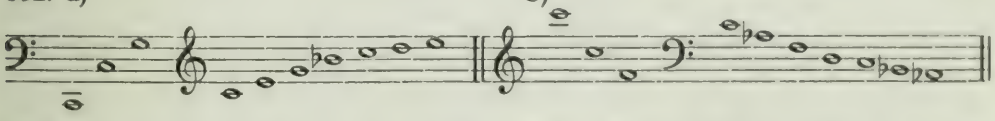


so könne man auch die Quinte auf zwei Arten teilen, harmonisch in große + kleine Terz, arithmetisch in kleine + große Terz (Beisp. 391 b). Da nicht die

arithmetische Oktavteilung, die der griechischen Musiklehre entsprochen hätte, sondern die harmonische Teilung (mindestens seit dem Jahre 800) der christlichen Musikpraxis zugrunde lag, so erscheine es nicht verwunderlich, daß auch die harmonische Teilung der Quinte der arithmetischen vorgezogen würde. Zarlino stellt wohl als erster den Satz auf: Es gibt nur zwei Grundharmonien, die sich durch die Art der Einstimmung ihrer Terz unterscheiden. Zarlino hat also die Terz als Charakterton erkannt. Er sagt selbst: „Die Außentöne der Quinte sind unveränderlich (außer wenn man die verminderte Quinte anwenden will); aber der innerhalb der Quinte liegende Terzton ist veränderlich, doch nicht so, daß die Terzverhältnisse (4:5:6) geändert werden dürfen, sondern nur durch die Verschiedenheit der Lage des Terztones; legt man nämlich die große Terz an die untere Stelle, so wird die Harmonie freudig, heiter; legt man sie nach oben, so wird die Harmonie traurig. Aus dieser Verschiedenheit der Lage der Terzen geht die Verschiedenheit der Harmonie hervor. . . Ich sage nicht, daß der Komponist nicht mehrere Klänge mit arithmetischer Teilung (also Moll) könnte aufeinander folgen lassen; aber ich sage, daß er nicht lange Zeit in dieser Teilung fortfahren soll, weil die Komposition dadurch sehr melancholisch würde. Aber er kann viele harmonische Teilungen (also Dur!) hintereinander anwenden ... die arithmetische Teilung (Moll) entfernt sich ein wenig von der Vollkommenheit der Harmonie.“ An anderer Stelle: „Je näher ein Ton seinem Ursprung (d. h. dem Fundament = Ton 1 seines Naturklanges) ist, desto vollkommener ist er.“ Mithin ist die große Terz 4:5 vollkommener als die kleine Terz 5:6. Ist das nicht deutlich? Daß nur die harmonische Teilung der Intervalle wirklich natürlich ist, während die arithmetische Teilung der Natur des Tones entgegen und vom Menschen künstlich in die Musiktheorie hineingetragen worden ist, fühlte Zarlino nicht nur als echter Musiker, sondern suchte es immer wieder theoretisch zu belegen. Er sagt: Die Töne, deren Schwingungsverhältnisse den Zahlen 1—6 entsprechen (also die sechs ersten Naturklangtöne), enthalten alle damals gebräuchlichen Konsonanzen, und ihr Zusammenklang ergebe die schönste Harmonie! Aber schon viel früher hatte dasselbe Scotus Erigena (ungefähr 830—890) begeistert ausgesprochen: „Wer könnte die kraftvolle Wirkung (virtutem) des Sechsklanges erfassen, der als Fundament einer jeden Harmonie angesehen werden muß? wer könnte seine Beziehungen mit seinen Quinten, Quarten und Oktaven innerhalb der Natur erkennen, da die Gesamtheit aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge in ihm gleichsam wie in einem Grundbeispiel zusammengefaßt ist? wenn ich wahrnehme, welch schönen Zusammenklang seine tiefen und hohen und mittleren Töne miteinander durch ihre Beziehungen bewirken.“ Scotus war also bereits ebenso deutlich wie Zarlino. Daß Scotus die im Sechsklang (senarius) enthaltenen Terzen 4:5:6 nicht

aufzählt, wird seinen Grund darin haben, daß die Terzen wohl praktisch, aber noch nicht theoretisch als Konsonanzen anerkannt waren, weil sie immer noch pythagoräisch als 64 : 81 : 96 und nicht der Natur entsprechend als 4 : 5 : 6 berechnet wurden. Trotzdem bereits Aristoxenos von Tarent (geb. um 350 v. Chr. in Athen, Schüler des Aristoteles und vielleicht der größte Musiktheoretiker im alten Griechenland) die große und die kleine Terz als Konsonanzen gelten ließ; trotzdem bereits Didymus (im Jahre 63 v. Chr. in Alexandria geboren) die Terzen als 4:5:6 und den Halbton als 15:16 erkannt hatte (er berechnete das alte dorische Tetrachord als 15:16:18:20, also $e:g = 5:6$ und $f:a = 4:5$), versäumte man damals die Gelegenheit, die natürlichen Terzverhältnisse in die Musiklehre einzuführen, vielleicht aus allzu großer Hochachtung vor Pythagoras, wahrscheinlich aber, weil die Zeit für diese Erkenntnis noch nicht reif war. Scotus Erigena konnte also nicht leicht die Terzen offiziell als Konsonanzen vermerken. Daß er sie aber, wie alle Welt damals schon, als Konsonanzen empfand, dafür bürgt eben sein Ausspruch. Wie stark in Scotus die Grundton-, oder besser die Naturklangsempfindung ausgeprägt war, sagt er uns in folgenden Worten: „Fängt denn nicht auch die Musik in ihrem Ursprung an, den man (Grund-)Ton nennt und bewegt sich von ihm aus in einfache oder zusammengesetzte Klänge fort, welche sie wieder auflöst und in den Ton, nämlich in ihren Ursprung, wieder zurückstrebt, in dem sie mit ihrer ganzen Kraft und Macht enthalten ist?“ Der einzelne Ton als Anfang und Ende der Musik! Um 880 n. Chr. bereits schrieb Scotus diese Vorrede zur Naturklangslehre! Erst Walter Odington, ein englischer Mönch (um 1250—1320), wagte es wieder, die Konsonanz der Terzen theoretisch zu behaupten, indem er sagt: die Terzen werden durch die harmonische Teilung der Quinte in 4:5:6 erzeugt; sie schließen sich also unmittelbar der Konsonanzenreihe 1:2:3:4 (Oktave, Quinte, Quarte) an und seien selbst Konsonanzen. Und doch mußte auch diese zum zweitenmal gefundene Erkenntnis der Naturverhältnisse wiederum 300 Jahre warten, bis sie endlich durch Zarlino definitiv in die Theorie eingeführt wurde. Aber Zarlino geht noch weiter und führt die Gegenüberstellung der harmonischen und arithmetischen Teilung bis zur Dezime durch. Er nennt die Naturklangsver-

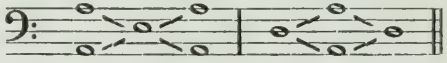
392. a) b)



hältnisse von unten nach oben (Beisp. 392a) „Proportioni positive e reali“, d. h. „fest erwiesene, wirkliche, den Naturgesetzen gemäß verlaufende Verhältnisse“, die arithmetischen Verhältnisse von oben nach unten (Beisp. 392b) „Proportioni privative e razionali“, d. h. „nicht wirkliche, sondern abgeleitete

und durch den Verstand geschaffene, erdachte Verhältnisse". Zarlino erkennt mithin nur die harmonische Teilung als natürliche an; darüber ist jeder Zweifel ausgeschlossen. War es zunächst Zarlinos Absicht und selbstgestellte Aufgabe, die Berechtigung der Einführung der Tonart mit großer Terz, also der Durtonart, zu begründen, so gelangte er, weil sein Weg der richtige war, ganz von selbst dazu, der jonischen Durtonart das Vorrecht vor allen anderen Tonarten einzuräumen. Die Natur hatte ihn gefangengenommen! Den durch Glareanus eingeführten jonischen Modus setzt Zarlino bezeichnenderweise an die erste Stelle, den äolischen aber an die letzte Stelle. Die Herrschaft des Kirchendorisch ist damit gebrochen! Eine große Gefolgschaft schließt sich Zarlino an: Artusius, Calvisius, Lippius, Baryphonus, Grimmius, Matthaei und andere. Weitere Theoretiker geben Zarlino recht, halten aber teils aus Bequemlichkeit (z. B. Tigrini), teils aus Hochachtung vor den Gepflogenheiten der Kirche (z. B. Salinas) an der alten Ordnung fest. Ein Anhänger Zarlinos, Salomon de Caus (um 1600), kleidete die bereits erkannten engen Beziehungen zwischen Tonika und Dominante in die herrlichen Worte: „Und was die innerhalb der Oktave liegende Note, die von einigen Modernen Dominante genannt wird, anbetrifft, so muß man sie oft erklingen lassen, um auf diese Weise der Naturbestimmung zu folgen." Die Dominante war als natürlicher Angelpunkt der Melodie erkannt! (Beisp. 393.)

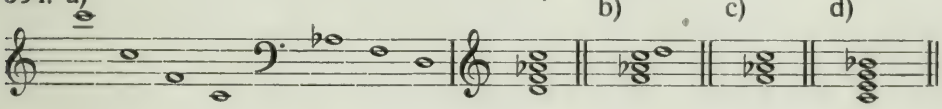
393.



Auch der gleichzeitig mit Zarlino lebende tüchtige spanische Theoretiker Francisco Salinas kam zu gleichen Resultaten wie Zarlino. Salinas bereicherte die Theorie durch die Lehre von der Gleichwertigkeit der Umkehrungsintervalle. Die Oktave läßt sich teilen, sagt er, in kleine Terz + große Sext, oder große Terz + kleine Sext, oder Quarte + Quinte (er geht von der arithmetischen Teilung aus!). Daraus folgt, daß die Umkehrungsintervalle fast gleicher Natur und fast gleichen Klanges seien; sie sind Zwillinge, von der Oktave geboren, die nur ihrer Quantität, ihrer Größe nach verschieden sind. In der Oktave sind alle Verhältnisse zur Einheit zusammengefaßt und alle Verhältnisse sind nur Teilungen der Oktave (= einfache Intervalle) oder Verdoppelungen der Teilungen (= zusammengesetzte, die Oktave überschreitende Intervalle). Salinas scheint als erster erkannt zu haben, daß die Oktavtöne mit dem Grundtone in dem vom Naturklange gegebenen Sinne gleichartig, d. h. höhere Vertreter des Grundtones sind, und daß zu einem jeden Intervall ein Komplement-Intervall gehört, das es zur Oktave ergänzt. Salinas war ein guter, selbständiger Denker. Um so höher ist es zu bewerten, daß er der harmonischen Teilung vor der arithmetischen den Vorzug gibt. Er geht zwar, die Autorität der Kirche respektierend, von der arithmetischen Teilung aus und stellt alle

aus dieser Teilung sich ergebenden Konsonanzen in einem übersichtlichen Dreieck zusammen, während er für die harmonische Teilung nur die Saitenlängenverhältnisse 60:30:20:15:12:10 (= $1 : {}^1/_2 : {}^1/_3 : {}^1/_4 : {}^1/_5 : {}^1/_6$) angibt und erklärt, „daß dieselben Konsonanzen wie die der aritmethischen Teilung auch in der harmonischen Teilung gefunden werden, und zwar so, daß die großen Intervalle den großen Zahlen, die kleinen Intervalle den kleinen Zahlen entsprechen; d. h. Oktave 60:30 = 2:1, Quinte 30:20 = 3:2, Quarte 20:15 = 4:3, große Terz 15:12 = 5:4, kleine Terz 12:10 = 6:5. Trotzdem er also vollständig auf dem Boden der arithmetischen Teilung steht, erklärt er offen: „Und wunderbar ist es, einen um wieviel lieblicheren Zusammenklang die Konsonanz der harmonischen Teilung (also Dur!) für unsere Ohren bewirkt, als die durch arithmetische Teilung (also Moll!) hervorgebrachten". Schon Franchinus Gafurius hatte um 1496 gesagt: „Drei nach der harmonischen Teilung angeordnete und zugleich erklingende Töne bewirken den lieblichsten Zusammenklang und die Harmonie selbst." Daß auch Salinas nur bis zum sechsten Ton der Teilung geht und behauptet, durch den siebenten Ton sei keine Konsonanz zu erzeugen, ist leicht begreiflich: die arithmetische Teilung, die immer noch die Theorie beherrschte und darum berücksichtigt werden mußte (NB. im 9. Jahrhundert soll ein Mönch wegen Hinzufügung eines neuen Tones zu der kirchlich vorgeschriebenen Tonreihe mit lebenslänglichem Kerker bestraft worden sein!), bringt als siebenten Ton tatsächlich eine Dissonanz hervor, und zwar die Unterseptime des Ausgangstones, die, bei normaler Anordnung der Töne, Sexte des Grundtones wird (Beisp. 394a, b). Nur

394. a) b) c) d)



die sechs ersten Töne zeigen den dorischen Dreiklang (Beisp. 394c), während jeder nächste Ton eine Dissonanz unter dem Grundton des Dreiklangs, also in unnatürlicher und darum schwer verständlicher Lage einführt. Wenn man also auch wirklich den siebenten Ton der harmonischen Teilung, die Strebeseptime (Beisp. 392a und 394d) als Strebekonsonanz empfunden hätte, was anzunehmen ist, so war man der arithmetischen Teilung zuliebe gezwungen, die Strebeseptime als Dissonanz zu bezeichnen, genau so, wie man die als Konsonanzen empfundenen Terzen 4:5:6 als Dissonanzen bezeichnen mußte, weil man ihre falsch errechneten Verhältnisse 64:81:96 nicht an die Konsonanzenreihe 1:2:3:4 anschließen konnte.

Der große Philosoph, Mathematiker, Astronom, Physiker René Descartes (1596—1650) sagt, daß es nur drei Arten von Grundkonsonanzen gebe: 1. die Oktave, 2. die Oktavteilung Quinte + Quarte, 3. die Quintteilung Terz + Terz. Er folgt dem Naturklang und muß darum die große Terz der kleinen voran-

gehen lassen, wie er die Quinte vor die Quarte setzen muß. Und da er die Quarte als selbständiges Intervall entschieden ablehnt — er sagt: „diese unglücklichste aller Konsonanzen kann nur zufällig (= im Durchgang) und mit Unterstützung anderer Konsonanzen angewandt werden" —, so muß er logischerweise auch die kleine Terz für unselbständiger halten als die große Terz. Wir wissen, daß die Quarte als Umkehrungsintervall niemals den Wert der selbständigen Quinte, daß die kleine Terz als unselbständiges, sekundäres Intervall niemals den Wert der selbständigen, primären, großen Terz erlangen kann. Aber Descartes geht noch weiter. Er sagt: „Ich habe durch Beobachtung gefunden, daß, wenn eine Saite irgendeines Instrumentes angeschlagen wird, die Kraft dieses Tones alle jene Saiten anschlägt, die irgendeiner Quinte oder großen Terz dieses Tones entsprechen". Von dem Mitklingen der höheren Oktave spricht er an anderer Stelle. Hier haben wir also den von der Natur bewirkten Zusammenklang von Grundton + höherer Oktave + Oberquinte + großer Oberterz zwar noch nicht als eigentliche Obertöne innerhalb des Fundamentaltones, aber, und das ist noch bemerkenswerter, als „freie" Obertöne außerhalb des Fundamentaltones. So stark wirkt die primäre, natürliche Verwandtschaft der Töne!

Und was sagt Mersenne (1588—1648), der sicher einer der berühmtesten Theoretiker Frankreichs war? Er legt seinen Besprechungen die Naturtöne der Trompete zugrunde, also die reinen Naturklangsverhältnisse, und wendet die arithmetische Reihe 1:2:3:4:5:6 ganz im Sinne der Naturklangslehre, also als harmonische Reihe an. Er rechnet nicht mehr nach Saitenlängen, sondern, wie die Naturklangslehre, nach Schwingungsverhältnissen. Und da sagt er nun: weil die Naturtonreihe (= von unten nach oben) die vollkommenere Harmonie ergebe, müsse man sie die harmonische Reihe nennen! Auch das ist deutlich genug. Er wagt aber sogar Folgerungen zu ziehen, die seiner Zeit um 300 Jahre vorauseilen. Er behauptet, daß man sich wohl auch daran gewöhnen wird, die natürlichen Verhältnisse 6:7:8 und 5:7 als Konsonanzen zu empfinden! Er wußte noch nicht, daß keine Gewöhnung, sondern natürlicher Entwicklungszwang zu diesem Fortschritt führen mußte. Unsere Naturklangslehre ersetzt das Wort „gewöhnen" durch „emanzipieren von früheren Vorurteilen" und nennt die Verhältnisse 6:7:8 und 5:7 mit voller Überzeugung Strebekonsonanzen.

Als Errungenschaft der Epoche des Überganges von Moll zu Dur ist festzuhalten: 1. die restlose musikalische Auswertung des zwitterhaften, kirchendorischen Mollmodus; 2. die endgültige Einführung der Aufwärtsbewegung als fortschrittlicher Empfindungsnorm; 3. die endgültige Einführung und Anerkennung des jonischen Durmodus, und zwar nicht nur als bereits alleiniger Herrscher in der weltlichen Musik, sondern auch in Theorie und Praxis der Kirchenmusik; 4. die Vereinigung der Abwärts- mit der Aufwärtsstrebigkeit in der mehrstimmigen Musik; 5. die allgemeine Einführung des

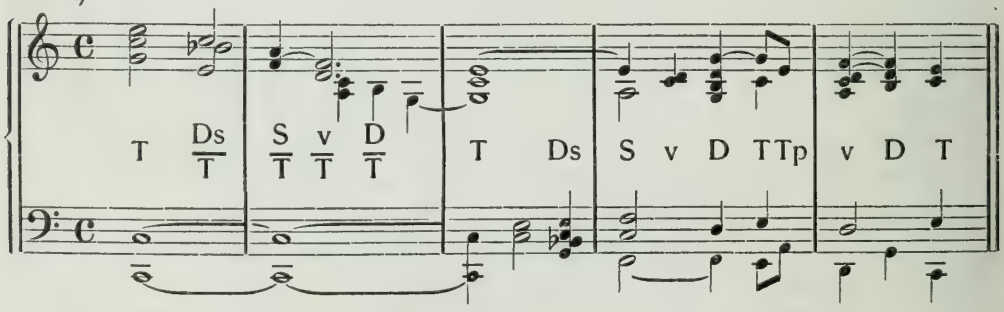
subsemitonium modi (= Leitton) in allen Dominanten, und die Einführung der großen Terz im Schlußakkord aller Modi, also Durumformung der Molltonarten; 6. die Einführung der Intervallberechnung nach Schwingungsverhältnissen und nach den Naturklangstönen.

52. Aufgabe. Untersuche die Kirchentonarten auf S. 10 im I. Teil auf ihre Dur- und Mollbedeutung hin.

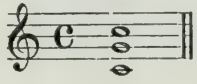
Vierte Epoche. Die Zeit der Durherrschaft. Eine Durherrschaft im Sinne von „Alleinherrschaft" kann es niemals geben, weil sie unnatürlich wäre. Eine Moll-Alleinherrschaft konnte es geben, weil sie der Entwicklung des Durgeschlechtes vorausging. Die spätere Dur-Entwicklungsperiode aber ist von der Natur gezwungen, die wertvollen Errungenschaften der früheren Mollperiode beizubehalten. Durherrschaft heißt also nur: bewußtes oder unbewußtes Hinneigen zu der Auffassung, daß Dur das primäre, normalere und befriedigendere, Moll hingegen das sekundäre, weniger normale und weniger befriedigende Tongeschlecht sei. In der dritten Epoche schon war das Hinneigen zur Durauffassung äußerst klar hervorgetreten. Die hohe Entwicklung der Mehrstimmigkeit zwang alle Musiker, selbst gegen ihren Willen, auf das in den Tönen liegende natürliche Verwandtschaftsgesetz zu achten, es immer deutlicher zu erkennen und in der Praxis zu berücksichtigen. So fand man, daß jedes Musikstück in seinem Verlaufe sich aller nur möglichen Zusammenklänge bedienen dürfe; daß es aber am Ende in eine feste Formel auslaufen müsse, um einen befriedigenden Abschluß zu bewirken: man fand den natürlichen Schlußzwang D T, d. h. die richtige Dominante mit großer Terz und die richtige Tonika mit großer Terz. Darin liegt die Durvorherrschaft begründet. Wenn nur Dur als befriedigender Abschluß gilt, so ist Moll als unbefriedigend nachgeordnet. Selbst als man dazu überging, unbefriedigende, traurige Mollschlüsse zuzulassen, ist es doch niemals einem Musiker eingefallen, ein Durstück in Moll zu schließen, während jedes Mollstück von jeher in Dur schließen konnte! Aber nicht nur der letzte Schluß des Stückes war ein Durschluß; auch alle Teilschlüsse innerhalb des Stückes waren Durschlüsse oder wurden mindestens durch eine richtige Durdominante herbeigeführt. Schon Zarlino hatte gesagt, daß bei jedem Harmoniefortschritt in irgendeiner Stimme ein Halbtonschritt ausgeführt werden müsse, von dem alles Gute in der Musik herkomme und ohne den jeder Übergang und jede Harmonie hart, rauh und gleichsam unkonsonierend klinge. Und da das Hinaufstreben nun einmal vorherrschend war, so wurden überall, wo es anging, Dominanten mit großer Terz angebracht, wodurch die Durwirkung entschiedenes Übergewicht bekam. Der letzte bedeutende Komponist, der eine auffällige Vorliebe für das Mollgeschlecht zeigt, wird wohl der hervorragend begabte Henry Purcell (1658—1695) gewesen sein. Aber freilich war sein Leben nur Not und Krankheit bis an sein frühes Ende. Wo sollte er die gesunde Durempfindung hernehmen? Bei Purcells größtem Nachfolger, dem Deutschen

Georg Friedrich Händel (1685—1759), kann von einer Mollbevorzugung keine Rede mehr sein. Man denke nur an das glanzvolle, kraft- und freudestrahlende, bis dahin unerhörte „Halleluja“ aus dem „Messias“, und man hat den ganzen Händel vor sich. Selbstredend macht er auch von allen Molltonarten ausgiebigen Gebrauch; aber Dur ist ihm Sinnbild der Gesundheit, der Stärke, der jubelnden Freude, und ist der Grundcharakter seiner Musik. — Kühler, sachlicher als Händel steht Joh. Seb. Bach (1685—1750) den Tonarten gegenüber. Er läßt sich von ihnen nicht beherrschen; er beherrscht sie! Müßte Bach, der doch ganz in einem frommen Gottesglauben und darum in der Kirchenmusik wurzelte, nicht die Kirchentonarten bevorzugen? Er tut es keineswegs! Es gibt nicht ein einziges Mollstück von Bach, in dem die Dominante ein Mollakkord wäre. Sein Moll ist kein „Reinmoll“, sondern ein „natürliches“, von Dur, vom Naturklang herkommendes Moll. Selbst wo er alle gegensätzlichen Ausdrucksmöglichkeiten aller Dur- und Molltonarten völlig zu erschöpfen sucht, im „Wohltemperierten Klavier“, zeigt sich die Durherrschaft. Von den 12 Moll-Präludien und 12 Moll-Fugen des I. Teiles schließt nur die *Gis-Moll*-Fuge, also von 24 Stücken ein einziges, in Moll! Bach stellte das Werk 1722, auf der Höhe seines Lebens, zusammen! Als er 1744, nachdem er 60 Jahre lang des Künstlers Leiden und Freuden getragen, die neue, jetzt II. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ genannte Sammlung zusammenstellte, erhielten von den 24 Mollstücken elf den Durschluß, nur sieben den Mollschluß, und sechs schließen terzlos, also äußerlich unentschieden, innerlich aber in Dur nach dem Naturgesetz. Jedoch schließt nur eine Fuge in Moll, sieben Mollfugen schließen in Dur und vier Mollfugen terzlos. Bachs Gefühl hielt demnach nur die Durdominante, d. h. die Dominante mit großer Terz, für die einzig richtige Dominante und nur den Durschluß für den normalen, befriedigenden Schluß. Aber auch unseren Harmoniekreislauf hat Bach in vollkommener Klarheit erkannt und durch ein deutliches Beispiel

395. a)



395. b)

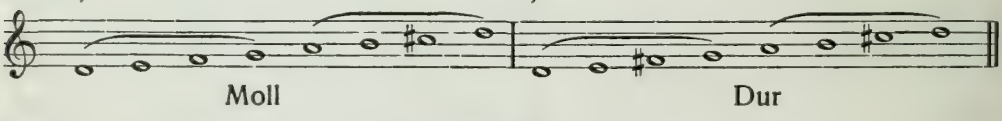


festgelegt: Wohlt. Klavier, II. Teil, Preludio I (Beisp. 395a): T Ds S v D T Ds S v D T Tp v D T, den ersten Kreislauf sogar über liegendem Fundament! Wer wollte behaupten, Bach habe diese fünf Takte nicht als reines C-Dur empfunden? — Mattheson (1681—1764) spricht offen aus, daß die Herrschaft der alten Kirchentonarten vorüber sei. Er kennt nur noch Dur und Moll, die auf alle 12 Halbtonstufen der Oktave zu transponieren seien. Von der großen Terz sagt er: Die alte Harmonie der Quinte *cgc* (Beisp. 395b) klingt heutzutage kahl, weil man gar wohl erfahren hat, daß eine einzige Terz, besonders wenn sie groß ist, einen viel größeren Effekt hat und das Ohr mehr „touchieret" als alle Quinten der Welt. Vorsichtige Komponisten verdoppeln deswegen die große Terz nicht, weil sie allzu scharf in die Ohren dringt ... daß die große Terz in einem Mollstück dem löblichen Herkommen gemäß am Ende gebracht werden kann, sieht jeder leicht ein. „Die C-Dur-Tonart", sagt er anderswo, „hat eine ziemlich rüde und freche Eigenschaft, wird aber zu Rejouissancen und wo man sonst der Freude ihren Lauf läßt, nicht ungeschickt sein." — Andreas Werckmeister (1645—1706) berichtet, daß die Ausdrücke Dur- und Molldreiklang und Dur- und Molltonart in Deutschland bereits so in Gewohnheit seien, daß diese Namen wohl bleiben würden, und sagt, man könnte mit zwei Modis auskommen, mit dem jonischen und mit dem dorischen (mit ♭), welche mit dem mixolydischen (mit dem Subsemitonium *fis*) und dem äolischen die nächste Verwandtschaft haben. — Georg Andreas Sorge (1703—1778) nennt den Durakkord trias harmonica perfecta, den Mollakkord trias minus perfecta, die Durtonart modus perfectus oder modus masculinus, die Molltonart modus imperfectus oder modus femininus. Die Paralleltonarten (Dur und Moll mit gleichen Vorzeichen) vergleicht er gar treffend als Mann und Weib im Ehebunde; der Naturklang könnte sagen: zwei verschiedene Fundamente innerhalb derselben Tonreihe. Die Dur- und Molltonart derselben Stufe nennt Sorge ein Konkubinat; diese Bezeichnung ist weniger treffend; denn die Gegenüberstellung von Dur und Moll derselben Stufe ist nach dem Naturklang eine Charakteränderung desselben Individuums. An anderer Stelle sagt Sorge: „Nun entspricht der kleinen Sexte die große Terz, welche vollkommener, ja weit vollkommener ist als die kleine Terz ... derohalben ist die kleine Sext vollkommener als die große." Er findet auch, daß die große Terz vollkommener ist als die Quarte, weil die große Terz als selbständiges Intervall auf dem Grundton steht und 4:5 (einfache Terz!), 2:5 und 1:5 (gedehnte Terzen!) heißen kann; die Quarte 3:4 hingegen kann nicht auf dem Grundton stehen und ist darum unselbständig und der großen Terz nachgeordnet. Welch feine Übereinstimmung mit dem Naturklang! Ferner empfindet Sorge (und ebenfalls Mattheson) die verminderte Quinte und übermäßige Quarte als (Strebe-) Konsonanzen und wird deswegen scharf angegriffen!

Das Musikgefühl hatte sich, wie aus diesen Zeugnissen zu ersehen war,

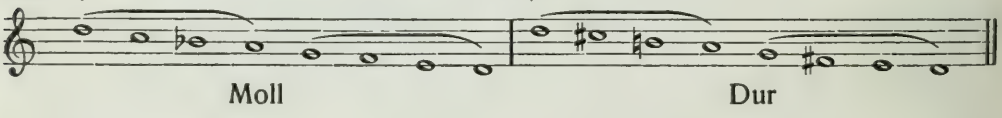
bereits so stark der Durtonart zugewandt, daß man für die Zukunft der Molltonart zu fürchten begann. Mußte man um 1500 noch die Berechtigung der Durtonart beweisen, während man die Molltonart für selbstverständlich hielt, so begann man um 1700 Dur als selbstverständlich anzusehen und für die Berechtigung der Molltonart nach Beweisen zu suchen. Jean Philipp Rameau (1683—1764) fand wohl als erster, daß der Durakkord in den natürlichen Obertönen enthalten ist und den sechs ersten Naturklangstönen entspricht. Er erkannte, daß die Natur selbst den Durakkord vorbildet. Er suchte vergebens einen gleichen Naturbeleg für den Mollklang zu finden. Zwar fand er, daß alle größeren Saiten, die den hohen Ton einer kleineren Saite als Oberton enthalten, durch die Schwingungen der kleineren Saite in Mitschwingungen versetzt werden. Da aber auf diese Weise nicht ein ganz bestimmter Mollakkord, sondern viele verschiedene Dur- und Mollakkorde, ja sogar chromatisch nebeneinander liegende Töne zum Erklingen gebracht werden können, so glaubte er, daß der Mollakkord in einer umgekehrten Naturreihe enthalten sei, aber „nicht so bestimmt von der Natur gegeben werde wie der Durakkord". Die Möglichkeit, den Mollakkord aus einer Reihe von vielen Tönen abzuleiten, schien ihm dadurch wenigstens begründet; aber nur der Durklang, und zwar ein ganz bestimmter, ist wirklich von der Natur selbst vorgebildet! Rameaus Beweis für die gleich große Natürlichkeit von Dur und Moll lief, wie er selbst fühlte, in das Gegenteil aus! Rameau war ein viel zu guter Musiker, um sich durch mathematisch-physikalische Spekulation von dem gefühlsmäßig als richtig Erkannten abbringen zu lassen, wie es mancher vor und nach ihm tat. Mit Rameau ist auch die Entwicklung der modernen, heute noch geltenden Molltonart beendet. Er sagt: Moll- und Durtonleiter unterscheiden sich aufwärts nur in der Terz, die in Moll klein, in Dur groß ist;

396. a) b)



Moll Dur

396. c) d)

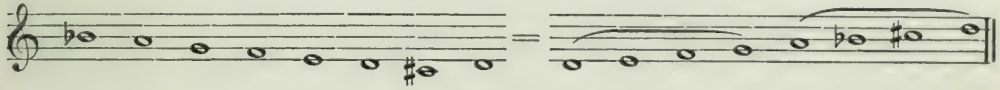


Moll Dur

abwärts aber muß man die sechste Stufe und den Leitton in die tiefe Form verwandeln (Beisp. 396). Dem seit Beginn der christlichen Zeit freudig aufwärts gerichteten Streben des Menschen entsprach nur die Durtonart (Beisp. 396b). Das Kirchendorisch war zweideutig, unentschieden, und wurde darum aufwärts durch das Subsemitonium nach Dur umgeformt (Beisp. 396a). Abwärts aber wurde die obere Hälfte des Kirchendorisch nach dem Muster des griechischen

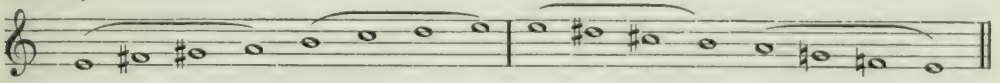
Urmoll umgebildet (Beisp. 396c). Die Molltonleiter bestand aufwärts aus einem dorischen Unter- und jonischen Obertetrachord; abwärts aus einem phrygischen Ober- und dorischen Untertetrachord. Wie deutlich hatte man das Naturgesetz im Gefühl! Denn: 1. Nur der Charakterton, und mit ihm die untere Hälfte der Tonleiter, gibt einen Charakterunterschied zwischen Dur und Moll; die obere Hälfte ist zu Schattierungszwecken veränderungsfähig. 2. Aufwärts führt nur Dur, darum muß aufwärts auf die untere Mollhälfte eine obere Durhälfte folgen! Dur ist nach Moll Erlösung, darum allzeit gut! 3. Abwärts führt nur Moll; darum kann natürlicherweise nicht Dur dem Moll vorangehen; Dur stemmt sich der Abwärtsrichtung entgegen; die Abwärtsrichtung soll aber sofort energisch betont werden. Da das zweideutige Kirchendorisch kein genügender Gegensatz zu dem kühnen Dur (396b) sein kann, so konnte nur das schärfste Moll, das alte griechische, Anwendung finden. Diesem schärfsten Moll der oberen Hälfte kann als sanft-beruhigender Auslauf, in Übereinstimmung mit dem Naturklang, eine dorische Unterhälfte folgen (Beisp. 396c). 4. Die untere Hälfte kann normalerweise nicht altgriechisch sein, weil der zweitunterste Ton der neunte Naturklangston, die reine, unverschärfte Dominantquinte sein muß. Das Tonalitätsgefühl, durch die Natur dem Menschen eingepflanzt, zwang zur Anwendung der großen Sekunde (= None)! Das griechische Reinmoll blieb von nun an auf die von der Natur ihm zugedachte Rolle beschränkt. Die melodische Molltonleiter (Beisp. 396a und c) ist seit Rameau die Normalmolltonleiter; die harmonische Molltonleiter (Beisp. 397)

397.

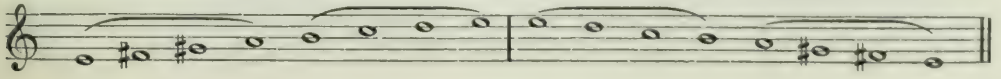


bestand bereits seit Einführung des Subsemitonium und des Tones ♭ in die dorische Reihe, also seit mindestens 1100. — Daß man rein-konstruktiv, zur Bereicherung der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, mit Hilfe des griechischen Urtetrachordes herrliche Skalen erfinden kann, zeigt Karl Robert Blum in seiner beachtenswerten Schrift: „Das moderne Tonsystem", Berlin 1892. Er stellt zwei Mixtur-Skalen auf: 1. melodisch, aufwärts: Reindur + Reinmoll, abwärts: Reindur + Reinmoll (Beisp. 398a); 2. harmonisch, aufwärts: Reindur + Reinmoll, abwärts: Reinmoll + Reindur (Beisp. 398b).

398. a)

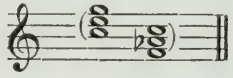


398. b)



Giuseppe Tartini (1692—1770) fand die Kombinationstöne und suchte mit ihrer Hilfe den Mollklang als naturgegeben nachzuweisen. Ein Kombinationston entsteht auf folgende Weise: Wenn von zwei beliebigen Instrumenten zwei verschiedene Töne, z. B. *g* und e^1, angegeben werden, so versetzen die erzeugten Schallwellen die *C*-Saite eines dritten Instrumentes (Cello, Harfe, Klavier) in diejenigen Teilschwingungen, die den Tönen *g* und e^1 entsprechen, also in die Nebenschwingungen der Drei- und Fünfteilung der *C*-Saite. Durch diese mehrfachen Teilschwingungen gerät nach und nach die ganze Saite in schwache Hauptschwingungen und erzeugt ihren Grundton *C*. Dieses *C* ist der Kombinationston von *g* und e^1. (Ein Erlebnis: In einem Chorkonzert schließt der gemischte Chor mit einem strahlend abbrechenden *ff*-E-Dur-Akkord. Die leere *E*-Saite eines freistehenden Kontrabasses läßt sehr deutlich ihr Fundamental-*E* nachklingen und verdirbt den Effekt des abbrechenden Akkordes!) Zur Hervorbringung eines Kombinationstones sind mindestens drei Tonerzeuger (z. B. drei Saiten) notwendig. Da aber zwei verschiedene Töne nicht einen ganz bestimmten einzigen Kombinationston ergeben müssen, sondern mehrere Kombinationstöne ergeben können, je nach der Beschaffenheit des dritten Tonerzeugers, weil dieselben zwei Töne in verschiedenen Fundamentaltönen enthalten sind, so kann man wohl aus den Kombinationstönen auch den Mollklang neben vielen anderen Klängen ableiten. Hingegen wird jeder einzelne Fundamentalton von der Natur gezwungen, jederzeit durch seine sechs ersten Naturtöne seinen eigenen, also einen ganz bestimmten, reinen Durklang zu erzeugen. Eine Untertonreihe unter einem einzelnen Fundamentalton kennt die Natur nicht; sie kennt nur eine Obertonreihe über jedem einzelnen Fundamentalton. Und diese Obertonreihe ruht immer auf dem Durklang der ersten sechs Töne. Tartini fühlte selbst, daß sein Mollbeweis nicht geglückt war, und wandte sich anderen Untersuchungen zu.

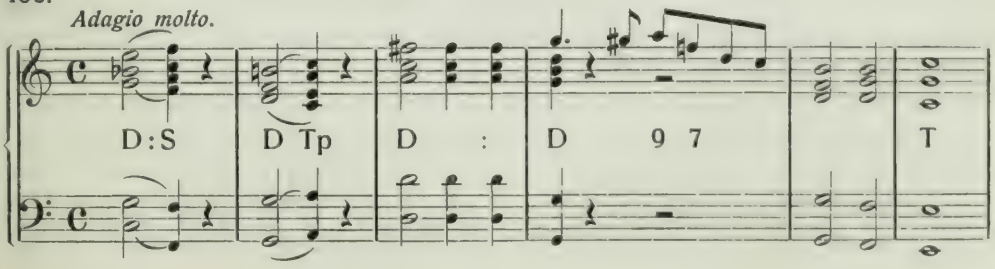
399.

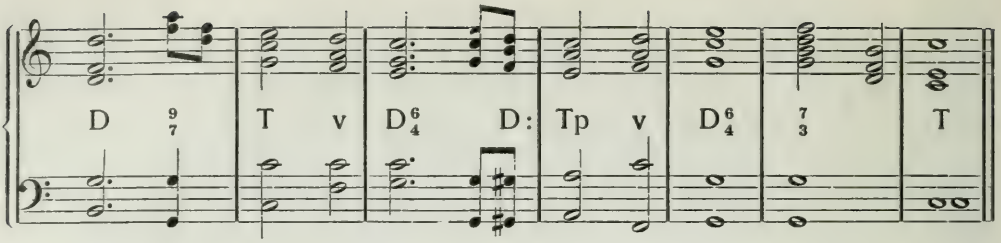


Wenn wirklich der Dur-Obertonreihe über einem Ton von der Natur eine Moll-Untertonreihe unter demselben Ton entgegengesetzt wäre (Beisp. 399), so müßten doch die praktischen Musiker, die Komponisten, die doch beinahe „das Gras wachsen hören", eine so wichtige Naturtatsache zuerst empfunden haben! Es ist doch nicht gut anzunehmen, daß so tonempfindliche Naturen, wie unsere großen Meister Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, nicht gefunden hätten, daß dem C-Dur-Akkord von der Natur der F-Moll-Akkord als gleichwertiges Gegenbild gegeben sei! Wie kommt Bach dazu, 1722 im ersten Teil und 1744 im sogenannten zweiten Teil des „Wohltemperierten Klaviers" immer die Dur- und Molltonarten des gleichen Fundamentes gegenüberzustellen,

die nur durch die hohe und tiefe Form ihres Charaktertones verschieden sind? Warum schreibt Bach: „Das wohltemperierte Clavier oder Praeludia und Fugen durch alle Töne und Semitonia, sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend?“ Warum schreibt er nicht: sowohl die große Unterterz betreffend, als auch die große Oberterz anlangend? Weil von Bach die Terz nur auf den unten liegenden Grundton bezogen werden kann! Warum schildert Haydn in der Schöpfung das Chaos in C-Moll und läßt das Licht in C-Dur und nicht in G-Dur aufgehen? Warum erscheint das Trio des G-Moll-Menuetts in Mozarts G-Moll-Symphonie in G-Dur und nicht in D-Dur? Warum löst sich die D-Moll-Einleitung der Don-Giovanni-Ouvertüre nach D-Dur auf und nicht nach A-Dur? Warum schreibt Mozart die Szene der „geharnischten Männer“ in der „Zauberflöte“ in C-Moll, die „Adagio“-Marschmusik aber (während Tamino und Pamina Feuer und Wasser durchschreiten), und mehr noch den Jubelchor: „Triumph, Triumph, du edles Paar!“ in C-Dur und nicht in G-Dur? Und endlich Beethoven! Warum wendet auch er in seinen 32 Klaviersonaten, in seinen 9 Symphonien und in allen übrigen Werken als Charaktergegensätze immer die gleichnamigen Dur- und Molltonarten an?! Nein, um die Behauptung, der Mollklang sei als Spiegelbild, als polarer Gegensatz zum Durklang von der Natur gegeben, steht es nicht gut! Und ist der Mollklang kein Spiegelbild des Durklanges, d. h. ist er nicht unter demselben Fundament gleichzeitig mitgegeben, über dem der Durklang gegeben ist, woher will man dann eine Naturverwandtschaft ableiten? Tartini befand sich auf einem Irrwege, der von der Natur hinweg in das Reich der menschlichen Kombination führte und darum kein positives Ergebnis haben konnte. — Wie sehr das Durgefühl im Innern unseres größten „absoluten“ Musikers, in Beethoven, verankert war, ersehen wir aus seinen Werken. Von den 32 Klaviersonaten stehen 23 in Dur, 9 in Moll; von den Streichquartetten 12 in Dur, 5 in Moll; von den Symphonien 7 in Dur, 2 in Moll. Die „feurig strömende“ (so nennt sie Weber!) erste Symphonie, Op. 21, zeigt die Tonarten C-, F-, C-, C-Dur. Bemerkenswert ist an dieser ersten Symphonie, daß sie mit dem von der Naturklangslehre als Norm aufgestellten Harmoniekreislauf in C-Dur, allerdings erweitert und ausgeschmückt, beginnt (Beisp. 400, Harmonieskizze).

400.





So stark ist Beethovens Gefühl mit der Natur verwachsen! Ist es nicht, als wollte er zuerst eine Generalübersicht über das zu verwendende Tonmaterial geben, oder als wollte er zuerst die Eckpfeiler des Baues deutlich hinstellen, bevor das eigentliche „feurig strömende" Werk beginnen soll? Und wie wurde Beethoven gerade dieser Einleitung wegen beschimpft! Sogar persönliche Feindschaft (Preindl, Dionysius Weber, Abbé Stadler) zog er sich zu. Trotzdem ließ Beethoven diese Einleitung stehen! Er empfand sie als C-Dur-Kreislauf! Und doch steht auch unsere Zeit noch dieser Einleitung hilflos gegenüber. Georg Grove schreibt in seinem Werk: Beethoven und seine neun Symphonien (deutsch von Hehemann), S. 4 und 5: „Es ist eben nur eine Vorbereitung ohne innige Beziehung zum Ganzen". . . „Es muß ihm doch wohl Spaß gemacht haben, zum Ärger jener kritischen Kirchenlichter etwas musikalische Konterbande zu führen!" Glaubt man wirklich, daß Beethoven zum „Spaß" diese Takte schrieb? Aus welchem Grunde hat dann wohl Bach dazu das Vorbild (Beisp. 395a) geliefert? — Die zweite Symphonie, Op. 36, zeigt die Tonarten D-, A-, D-, D-Dur. — Die dritte Symphonie, Op. 55 (Eroica): Es-Dur, C-Moll, Es-, Es-Dur. — Die vierte Symphonie, Op. 60: B-, Es-, B-, B-Dur. — Die fünfte Symphonie, Op. 67: C-Moll, As-Dur, C-Moll und C-Dur, C-Dur. — Die sechste Symphonie, Op. 68 (Pastorale): F-, B-, F-Dur, F-Moll (unheildrohender Gewittersturm!), F-Dur. — Die siebente Symphonie, Op. 92: A-, A-Dur, A-Moll, F-Dur und D-Moll, A-Dur. — Die achte Symphonie, Op. 93: F-, B-, F-, F-Dur. — Die neunte Symphonie, Op. 125: D-Moll, B-Dur (D-, G-, Es-, B-Dur), D-Moll, D-Dur, D-Moll, D-Dur, B- und D-Dur, G-, D-Dur und der glänzende, strahlende D-Dur-Schluß! — Das Verhältnis in allen neun Symphonien ist ungefähr: 9 Mollteile gegen 42 Durteile! Sind wir also nicht berechtigt, von einer Durvorherrschaft zu sprechen? Und nun bedenke man: von seiner ersten Lebensstunde bis zu seinem Tode hatte Beethoven zu kämpfen gegen körperliche und seelische Schwierigkeiten wie kein zweiter Künstler vor und nach ihm. Aber wes Geistes ist er! „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen!" So sagt er. Er ist ein ganzer Mann, ein edler Mensch, ein Stürmer und Kämpfer für höchste Ideale. Nicht für religiöse oder politische Ideale an sich, wenngleich auch diese in das Leben eines jeden echten Mannes notwendig hineingreifen. Aber für die Erhebung der Menschheit zur höchsten Sittlichkeit, die in dem Begriffe der Gleichheit aller und der allgemeinen Bruder-

liebe („alle Menschen werden Brüder") enthalten ist und somit dem von Christus gewollten Sozialismus voll entspricht. Mußte darum Beethoven nicht die einzige klar und deutlich hinaufstrebende Tonart, die Durtonart, zum unbestrittenen Siege führen? Mit Beethoven ist der Höhepunkt der Durrichtung erreicht. Alle Mollwirkungen werden nur benutzt, um negative Gefühlsseiten des Lebens zum Ausdruck zu bringen: Schmerz, Angst, Kummer, Tod, Vernichtung. Die positive Seite aber, Lebensbejahung, Freude, Glück, Hoffnung, Liebe, Streben nach Idealen, findet ihren Ausdruck in der Durtonart. Zahlreich sind die schriftlichen Kundgebungen bedeutender Männer über diesen gegensätzlichen Charakter zwischen Dur und Moll. Nur einige seien angeführt.

In den „Rezensionen über Theater und Musik", Wien, September 1862, gibt Karl G. P. Grädener das Urteil Ludwig Nohls über „Die Zauberflöte" (enthalten in den „Betrachtungen über die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes", Frankfurt a. M., Sauerländer 1862) mit folgenden Worten wieder: „Sieg des Dur, der Klarheit, der Helle, des Lichtes über das Moll, das Dunkle, das Trübe, die Nacht. Dieses lichtvolle Dur konnte ja allein ganz und rein jener vollendeten Harmonie des Gemütes entsprechen, zu der Mozart von je hinstrebte und die er endlich erlangt hatte. . . Gerade in dieser totalen Bezwingung des Stoffartig-Schweren, das dem Moll wie den halben und dunkeln Stimmungen der Menschenbrust anklebt, in der Bezwingung des Sinnlich-Dumpfen, das dem Moll eigen, liegt das hohe Verdienst Mozarts!"

Richard Wagner (1813—1881) sagt von Beethoven: „So feiern wir denn den großen Bahnbrecher in der Wildnis des entarteten Paradieses! . . . dem Weltbeglücker gehört der Rang noch vor dem Welteroberer!" „Er versuchte es, das eigentliche Wesen der christlichen Harmonie zu losgebundener Freiheit zu entfesseln." „Nie hat eine Kunst der Welt etwas so Heiteres geschaffen, als diese Symphonien in A-Dur und F-Dur . . . die Wirkung auf den Hörer ist eben diese Befreiung von aller Schuld." „Die C-Moll-Symphonie fesselt uns als eine der selteneren Kompositionen des Meisters, in welcher schmerzlich erregte Leidenschaftlichkeit als anfänglicher Grundton auf der Stufenleiter des Trostes, der Erhebung, bis zum Ausbruche siegesbewußter Freude sich aufschwingt", d. h. in C-Dur endet. „Welch unnachahmliche Kunst wandte Beethoven in seiner C-Moll-Symphonie nicht auf, um aus dem Ozean des unendlichen Schmerzes sein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinzuleiten?" Auch daß diese Harmonien aus Beethovens Herzen kamen, bezeugt Wagner: „Dem Teiresias, dem die Welt der Erscheinungen sich verschlossen, und der dafür nun mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinungen gewahrt — ihm gleicht jetzt der ertaubte Musiker, der ungestört vom Geräusche des Lebens nun einzig noch den Harmonien seines Inneren lauscht, aus seiner Tiefe nur einzig noch zu jener Welt spricht, die ihm — nichts mehr zu sagen hat. So ist der Genius

von jedem Außersich befreit, ganz bei sich und in sich.“ Wagner spricht auch noch von dem „gedankenlosen Heer der Nachahmer“ Beethovens, „die aus gloriosem Durjubel nach ausgestandenen Mollbeschwerden sich unaufhörlich Siegesfeste bereiten“. — Nur eine so übermenschliche Feuernatur wie Beethoven, aus Bachs Geiste geboren, mit derselben ernsten Empfindung und Tiefe ausgerüstet, konnte das aufwärtsstürmende Durgeschlecht zur letzten Höhe führen. Keiner vermochte bis jetzt, den kühnen Flug dieses Adlers zu überholen.

Niels W. Gade (1817—1890) schrieb 1863 an Karl Reinecke: „Ich bin guter Laune und habe . . . verschiedenes komponiert, z. B. ein Trio in F-Dur und ein Sextett in Es-Dur. Komponieren Sie nun auch recht fleißig und recht viel in Dur, es ist so viel Nebliges und Ungeheuerliches in unserer Zeit.“

Der Nichtmusiker Schopenhauer (1788—1860): „Aber wie wunderbar ist die Wirkung von Moll und Dur! Wie erstaunlich, daß der Wechsel eines halben Tones, der Eintritt der kleinen Terz statt der großen(!), uns sogleich und unausbleiblich ein banges, peinliches Gefühl aufdrängt, von welchem uns das Dur ebenso augenblicklich wieder erlöst.“

Ergebnis der vierten Epoche: Zum höchsten Gipfel geführte Durauswertung.

Fünfte, romantische und spätromantische Epoche. Eine innigere Verschmelzung, gegenseitige Durchdringung von Moll und Dur kennzeichnet diese Epoche. Das musikalische Traumland, die Romantik, erstand, die eine Verwischung der starren Dur- und Mollgrenzen mit sich brachte. Schubert (1797—1828), Mendelssohn (1809—1847), Schumann (1810—1856), Bruckner (1824—1896), Brahms (1833—1897), der öfter auf die Wirkungen der alten Kirchentöne zurückgreift, sich aber zu einer klassischen Abgeklärtheit durchringt, Chopin (1810—1849), Hugo Wolf (1860—1903): sie alle schreiben eine Musik, über der fast stets ein leiser Mollhauch schwebt. Ihr Dur ist durch Moll gesänftigt, ihr Moll durch Dur aufgehellt: musikalisches Helldunkel! Nur der Romantik war es möglich, nationale Färbungen verschiedenster Art in die Musik einzuführen. Weber, Wagner, Berlioz, Chopin, Rubinstein, Tschaikowsky, Glinka, Rossini, Verdi, Gade, Grieg, Smetana, Dvořák, Mac Dowell: jeder spricht seine musikalische Landessprache. Für die asiatischen Musik-Idiome tritt Capellen äußerst verdienstvoll ein.

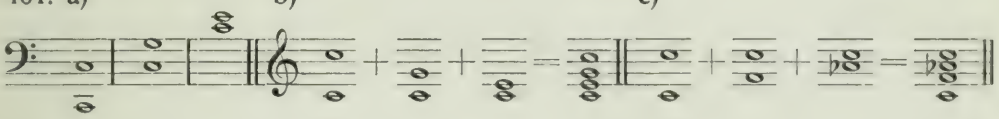
Die meisten Menschen der romantischen Epoche haben sich noch nicht zu der Geistes- und Seelenfreiheit durchgerungen, die einem Beethoven eigen war; sie leben in gefühlsmäßiger Abhängigkeit von der Natur, von anderen Menschen: Mollnaturen! Nur wo kühne Freiheitsempfindungen Platz greifen, zucken Durblitze auf: Liszt, Brahms, Bruckner, Wagner!

Die durch die Romantiker eingeleitete Verwischung der Dur- und Mollgrenzen wird durch die Spätromantiker gesteigert, indem die dritte Obertongruppe des Naturklanges (siehe Tabelle I des I. Teiles), die Chromatik, zu aus-

gedehnter Anwendung gelangt. Durch Aufwärts- und Abwärtsverschärfungen werden Strebeklänge von unerhörter Kraft und Ausdrucksfähigkeit eingeführt. Trotzdem bleiben (relative) Deutlichkeit und (relativer) Wohlklang der Akkorde Haupterfordernisse der Spätromantiker: über verminderte und übermäßige Dreiklänge und verminderte Septimenakkorde kommen sie selten hinaus. Gerade diese Akkordformen bewirken durch ihre Vieldeutigkeit jenes Gefühl der „schwebenden" Harmonik, des Schleichens und Vorwärtstastens, der Tonalitätsverschleierung, das man jener Zeit so sehr zum Vorwurf machte. Und doch war auch diese Erscheinung eine Entwicklungsnotwendigkeit, eine Anwendung höherer Naturklangstöne. François Joseph Fétis (1784—1871) suchte eine neue Tonalität, die sich von Dur und Moll loslösen sollte. Liszt (1811—1886) folgte diesen Bestrebungen und schreibt eine Harmonik, die als überaus schwer faßbar und unlogisch bezeichnet wurde. Richard Wagner (1813—1883) sang in „Tristan und Isolde" das hohe Lied der Chromatik.

Kein Wunder, daß auch dieser Zeit der absoluten Vermengung von Dur und Moll Theoretiker erstanden, die das Mollgeschlecht als gleichberechtigt dem Durgeschlecht gegenüberstellen wollen. Moritz Hauptmann (1792—1868) behauptet: nicht die Beschaffenheit der Grundterz, sondern die Lage der großen Terz bewirke den Charakterunterschied zwischen Dur und Moll. Zu diesem Schlusse mußte er kommen, weil er der festen Überzeugung war, daß nur drei Intervalle: Oktave, Quinte und große Terz, direkt verständliche und unveränderliche Intervalle seien. Instinktiv hatte er die drei primären, selbständigen Intervalle des Naturklanges erfaßt 1:2, 2:3, 3:4 (Beisp. 401a).

401. a) b) c)



Nun folgerte er: der Durklang besteht aus Oktave + Quinte + großer Terz über einem gemeinsamen Fundament (Beisp. 401b), der Mollklang aus Oktave + Quinte + großer Terz unter einem gemeinsamen Ausgangston (Beisp. 401c). Da Hauptmann über die von Rameau und Tartini angestellten Versuche nicht hinauskam und von den späteren Vertretern seiner eigenen Lehre (Riemann, Karg-Elert) verworfen wurde, so dürfen seine Begründungsversuche als gescheitert gelten. Trotzdem bleibt er der Vater des neuzeitlichen harmonischen Dualismus, der eifrig bemüht ist, um jeden Preis eine „natürliche" Gleichberechtigung zwischen Dur und Moll nachzuweisen.

Unmittelbarer Nachfolger von Hauptmann war Arthur von Oettingen (1836—1920). Seine Lehre geht von der reinen Quintenableitung aus, und zwar nach oben für Dur, nach unten für Moll, nimmt aber dann die Terzenableitung

nach oben und unten hinzu. Die vielen Widersprüche und haltlosen Hypothesen der Lehre von Oettingens aufzuzeigen und zu widerlegen, ist nicht mehr notwendig, so reizvoll es vom Standpunkte des Naturklanges aus wäre. Die Entwicklung ist auch über diese Lehre hinweggeschritten. Nur einen kurzen Blick wollen wir auf die musikgeschichtlichen Belege werfen, die von Oettingen zur Stützung seiner Lehre beibringt. Er sagt selbst: „Nur selten bewegt sich ein Choral in reinem Dur und noch seltener in reinem Moll. . . Beim Durchsuchen der ganzen Bachschen Sammlung von 371 Chorälen (Breitkopf & Härtel, 1830) fand ich nur fünf . . . und unter diesen sind es eigentlich nur drei, die vollkommen unzweifelhaft als rein in Moll stehend anzusehen sind. In dem ersten von den fünf („Christus, der uns selig macht") sind alle acht Schlußakkorde (𝄐) Durakkorde, aber mehrere *gis* und *cis* (NB. in den Dominanten!) könnten füglich durch *g* und *c* ersetzt werden." — Auch der zweite Choral („Für Freuden laßt uns springen") hat nur Durschlüsse. Dazu sagt von Oettingen: „Der Schlußakkord in Dur klingt äußerst widerwillig und fällt ganz aus der schönen Melodie heraus" (und das bei Bach!). — Der dritte Choral („Heut ist, o Mensch, ein großer Trauertag") zeigt alle fünf Schlüsse in Dur. Von Oettingen erhebt den Vorwurf: „Sogar die schöne dritte Verszeile, die reine Moll-Leiter, ist durchweg als Dur behandelt." — Der vierte Choral („O Jesu Christ, du höchstes Gut") enthält zwei Moll-, aber drei Durschlüsse, und zwar stehen der Schluß des ersten Teiles und der letzte Schluß des Stückes in Dur. Von Oettingen meint: „Mehrere Erhöhungszeichen könnten fortbleiben." — Der fünfte Choral („O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen") enthält nur Durschlüsse. Von Oettingen sagt: „Gegen Ende der ersten Verszeile tritt leider eine ganz unnötige Wendung ein ins Durgeschlecht. Die zweite Verszeile bringt in der Tat die ganze F-Dur-Leiter absteigend. Natürlich (!) könnte (!) sie auch als Moll aufgefaßt (!) werden." Das dürfte wohl genügen! Von den unter 371 gefundenen fünf am meisten der Molltonart gerecht werdenden Chorälen ist auch nicht ein einziger, der der Lehre von Oettingens entspricht! Anstatt nun auf den Gedanken zu kommen, an seiner Lehre könnte etwas nicht richtig sein, erhebt von Oettingen gegen Bach den Vorwurf, Harmonien angewandt zu haben, die eine Fälschung der Tonart darstellen, die „widerwillig klingen" und „aus der schönen Melodie herausfallen". „Das alles ist die Folge der Tonisierung", d. h. der Verdrehung des Moll nach Dur! In anderem Zusammenhang sagt von Oettingen: „Ich muß bekennen, daß ich es lieber gesehen hätte, wenn uns irgendwelche feste Grundsätze über Akkordfolgen gegeben wären, aber daran fehlt es eben überall!" Welch ein Geständnis! Dann bietet also auch seine Lehre noch keine festen Grundsätze über Akkordfolgen! Weiter sagt er: „Es gilt zu erkennen, daß das reine Mollgeschlecht (NB. darunter versteht von Oettingen immer nur das alt-griechische, abwärtsgerichtete Dorisch: *e d c h*

a g f e) uns vollkommen befriedigt.“ Wen meint er mit „uns“? Die Menschheit im allgemeinen? Da beweist die Geschichte das Gegenteil. Warum hat Bach alle, aber auch wirklich alle Choräle nach Dur hin orientiert? Weil Moll von Natur aus den Zweck hat, Unbefriedigtsein, Unerlöstsein auszudrücken. Nur Dur ist Befriedigung, Erlösung, und darum genügt es schon, in Dur Mollwendungen anzubringen, um den Charakter des Unbefriedigtseins, der Sehnsucht nach Erlösung zum Ausdruck zu bringen. Über den Grad der Mollfärbung in Durstücken entscheidet des Künstlers Absicht. Darin, daß seit Christi Geburt eine Abwendung von dem griechischen Reinmoll eintrat, erblicken wir den Naturbeweis, daß Fortschritt damals gleichbedeutend war mit Hinwendung zum Durgeschlecht. Gesteht doch von Oettingen selbst: „In der alten herrlichen Kirchenmusik gelang es mir nicht, einen durchaus in Reinmoll gehaltenen Sang zu finden. Daß ein solcher möglich ist (NB. warum ist dennoch nicht einer zu finden?), brauchte wohl kaum bewiesen zu werden.“ Also wiederum ein negativer Geschichtsbeleg! „Das europäische Ohr verlangt *gis* in A-Moll. . . Die Einführung von *gis* in A-Moll soll schon im Jahre 1322, wie Helmholtz berichtet, vom Papste Johann XXII. gerügt worden sein! Auch Helmholtz meint, diese Änderung ‚habe die Mannigfaltigkeit der alten Tonarten stark beeinträchtigt‘.“ Nun, Helmholtz und mit ihm von Oettingen haben übersenen, daß Papst Johann XXII. den Leitton nicht schon, sondern noch im Jahre 1322 verwarf! Der Papst war gegen diese Neuerung, die 100 Jahre später allgemein anerkannt war. Von Oettingen hat die Entwicklung, den Fortschritt, nicht erkannt. Sein Empfinden stellt ihn auf den Standpunkt vor 1300. Er wirft ja auch Beethoven vor, die schottischen und irischen Lieder, Op. 108, fünfundzwanzig an der Zahl und in seiner reifen Zeit 1815—1825 bearbeitet, falsch empfunden, falsch harmonisiert zu haben, indem er ihren Mollcharakter nach Dur gewendet habe. Von Oettingen nennt dieses Verfahren „eine Verketzerung des Mollprinzips“. Bach und Beethoven als Musikketzer!! Nicht Ketzer, Fortschrittler waren sie. „Und wie wird das dorische Geschlecht als ‚phrygischer Kirchenton‘ behandelt? Es ist die Leiter von *e* bis *e*, also unser Reinmollgeschlecht, aber immerfort wird *gis* statt *g* gesetzt und sogar (!) der Schlußakkord ist E-Dur. Ich leugne nicht die Zulässigkeit dieser Schlußart auf der Dominante, wie beim Choral: ‚O Haupt voll Blut und Wunden‘, aber man spreche alsdann nicht von den alten Tongeschlechtern!“ Wiederum ein Beweis mehr, daß die alten Tonarten wirklich überwunden waren! Die unendlich große Mühe, die sich von Oettingen gegeben hat, um auch nur einen kleinen geschichtlichen Beweis für die Richtigkeit seiner Lehre beizubringen, war vergebens: 1. Die alte Kirchenmusik weist nicht einen reinen Mollsatz auf; 2. Bach und Beethoven wenden jedes Mollstück nach Dur; 3. Das europäische Ohr verlangt die Durdominante! Von Oettingen sagt zwar: „Wenn alle nur das eine Ziel vor Augen halten, das Beste herauszusuchen, und das Beste

nur darin erkennen, was den Tatsachen musikalischer Erfahrung und musikalischen Empfindens gerecht wird, so kann mit der Zeit eine Einigung erhofft werden." Nun, von Oettingen hat sich für die Tatsachen musikalischer Erfahrung als nicht aufnahmefähig erwiesen (über die Tatsachen musikalischen Empfindens ließe sich streiten) und darum nicht erkannt, daß das negative „Reinmoll" nur bei den Griechen, einstimmig, eine kurze Blütezeit der Entwicklung erleben konnte, während die weitere geschichtliche Entwicklung unaufhaltsam zum positiven „Reindur" als höchstem Erlösungsziel hinaufschritt, dabei aber alle Mollwerte als Ausdrucksmittel für die negative Seite des menschlichen Gefühlslebens selbstverständlich beibehalten mußte und nach Bedarf jederzeit anwendet. Um die physikalisch-mathematische Tonerforschung hat von Oettingen sich unschätzbare Verdienste erworben und uns allen äußerst wertvolle Anregungen und Hilfsmittel gegeben; er darf es uns aber nicht übelnehmen, daß wir Bach und Beethoven für die größeren Musiker halten! — Es kann nicht gelingen, alle natürlichen Tonbeziehungen rein mathematisch zu erfassen und zu erklären; dafür ist unser von Menschen geschaffenes Zahlensystem viel zu unvollkommen und unbeholfen. Nur durch ästhetische Wertung des Naturklanges sind alle Rätsel zu lösen. Hinterher kann und soll die Mathematik die Richtigkeit zu beweisen suchen.

Die Lehre von Oettingens wurde ergänzt, weitergeführt, teilweise umgestoßen von Hugo Riemann (1849—1919), dem bedeutendsten Verfechter des harmonischen Dualismus. Um die Verdienste Riemanns um alle nur denkbaren musikwissenschaftlichen Zweige nach Gebühr hervorzuheben, müßte man viele Seiten füllen. Riemann ist aus der Musikwissenschaft nicht mehr hinwegzudenken. Er hat in zahllosen Werken sich selbst ein unvergängliches Denkmal gesetzt. Daß seine Bemühungen um den harmonischen Dualismus negativ ausliefen, ist der letzte Beweis für die Unhaltbarkeit der dualistischen Lehre. Ausführlich behandelt den harmonischen Dualismus das dreiunddreißigste Kapitel.

Errungenschaften der romantischen Epoche: 1. Ausbildung der romantischen Mischgeschlechter Molldur und Durmoll; 2. Einführung der musikalischen Exotik; 3. gänzliches Versagen des künstlich erzeugten theoretischen Dualismus und dadurch indirekter Beweis für die Überlegenheit des Dur über das Moll.

53. Aufgabe. Bilde verschiedene Mischtonleitern nach Art der Beispiele 32, 33 und 34 im I. Teil, Seite 14 und 15, und Beisp. 398 im II. Teil.

Sechste Epoche. Die Neuzeit. Eine strenge Grenze zwischen der fünften und sechsten Epoche ist nicht aufzurichten. Durch die blendenden Instrumentierungen eines Beethoven, eines Berlioz, Bruckner, Liszt, Wagner, war die Klangfarbe des Orchesters ein wesentlicher Faktor in der Musik geworden. Es wurde möglich, die einfachen, primären, leicht verständlichen Har-

monien durch höhere Naturklangstöne und nach dem Muster des Naturklangs voller, leuchtender, reizender zu gestalten. Man lernte den Wert der „Dissonanz an sich" schätzen und vereinigte, dem Naturklang folgend, Töne zu Reizharmonien, deren logischer Zusammenhang von der Theorie direkt bestritten wurde. Die lyrischen Stücke für Klavier von Grieg (1843—1907) können als wichtige Anfänge dieser Richtung gar nicht hoch genug geschätzt werden. Von Grieg bis zu unseren Jüngsten, z. B. Hindemith, Hàba, läuft eine dichte Kette fruchtbarer Komponisten, die alle das eine Ziel verfolgen: den ganzen Naturklang in Anwendung zu bringen, immer neue Reizklänge zu finden, um die Ausdrucksfähigkeit der Musik aufs höchste zu steigern. (Die Reizklangmusik behandelt das fünfunddreißigste Kapitel.) Durch das Dur-, Moll- und chromatische Tongeschlecht (I., II. und III. Obertongruppe des Naturklanges, Tabelle I im Anhang des I. Teiles) sind alle einfachen, d. h. unmittelbar verständlichen Akkordformen gegeben. Die höheren Obertöne werden heute (und vielleicht in aller Zukunft) nur als Verschärfungen der III. Obertongruppe empfunden. Durch die Chromatik ist das Gefühl für feine Tonabstufungen und für enge melodische Tonverbindungen so sehr geschärft worden, daß bereits seit rund vierzig Jahren lebhafte Versuche zur Einführung höherer Obertöne angestellt werden. Gewiß hatten auch schon die alten Chinesen, Inder, Ägypter, Griechen theoretisch 16, 17, 23 und mehr Töne innerhalb einer Oktave. Aber ihre Einführung in die praktische Musikpflege konnte keinen Erfolg haben, solange noch die ersten Obertongruppen nicht voll ausgewertet waren. Erst mit Beethovens Abschluß der Durentwicklung war der Weg der Chromatik freigegeben, und nun können auch die hohen Obertöne der Reihe nach zur Anwendung gelangen. Busoni (1866—1924) suchte temperierte Drittel- und Sechsteltöne einzuführen; da Dritteltöne die reine Quinte, kleine Terz und große Sexte vernichten, sind sie wohl kaum einführbar. Richard Stein, Willy Möllendorf, Jörg Mager, Aloys Hàba und manche andere treten für die Einführung von temperierten Vierteltönen ein. Jörg Mager will sogar, nachdem in Amerika bereits vorher derartige Versuche angestellt wurden, jeden deutlich bestimmbaren Tonhöhenunterschied dadurch verwischen, daß er mit Hilfe elektrischer Kraft geringste Schwebungsunterschiede hervorzubringen sucht! Auch diese kleinsten Tondifferenzen sind im Naturklang vorgebildet, also nicht gegen die Natur!

Als bisherige Ergebnisse der jetzigen Entwicklungsepoche sind festzustellen: 1. freie Anwendung der Dissonanz um ihrer selbst willen (Reizklänge!); 2. Einbeziehung der Klangfarben aller Instrumente als eines wesentlichen Faktors in die Musik; 3. beginnende Einführung der IV. Obertongruppe des Naturklanges; 4. Aufstellung der Naturklangslehre als Grundlage aller musikalischen Theorien.

Zusammenfassender Rückblick. Erstens. Vorzeit (China). Pentatonik: Dur mit Grundtonempfindung und Abwärtsstrebigkeit. Einführung der

aufwärtsstrebigen Leittöne und des Nebenschlusses auf der Quinte (=Dominante). Zweitens. Herrschaft des griechisch-dorischen Reinmoll ohne Grundtonempfindung. Eintreten der Zieltonempfindung. Durch die tiefste Lage des Halbtones bedingte absolute Abwärtsstrebigkeit des Reinmoll. Drittens. a) Umkehrung der Abwärts- in die Aufwärtsstrebigkeit und dadurch veranlaßte Verlegung des Halbtones an höhere Stelle; b) Herrschaft des kirchendorischen Moll ohne Grundtonempfindung mit Beibehaltung des unteren Zieltones als Endton (finalis); c) Sehnsucht nach Befriedigung der wieder erwachenden Grundtonempfindung. Als Folge davon: 1. Einführung und Ausbildung der Zweistimmigkeit bis um 1100. Oktave des Grundtones als oberster Zielton, und Schluß des Stückes mit Grundton und Oktave. 2. Verstärkung der Grundtonempfindung durch Einführung der Dreistimmigkeit bis um 1550. Schluß des Stückes mit Grundton, Oktave und Quinte. 3. Restlose Befriedigung des Grundton- und Tonalitätsgefühls durch Einführung und Bevorzugung der Vierstimmigkeit. Schluß des Stückes mit Grundton, Oktave, Quinte und großer Terz. 4. Aufstellung der Durdominante und des Durschlusses als Norm. Viertens. Durzeit. Bisheriger unbestrittener Höhepunkt der Musikentwicklung. Starke Grundton- und Tonalitätsempfindung. Vollkommene Auswertung der Durtonart und ebenso vollkommene Auswertung der Molltonart vom Durstandpunkte aus (Bach bis Beethoven). Fünftens. Romantik. Gleichzeitiges Dur und Moll: Grenzenverwischung. Einführung der Chromatik. Schwebende Harmonie. Exotik. Sechstens. Restlose Anwendung aller Dur- und Mollmöglichkeiten. Reizklangmusik. Nutzbarmachung höherer Obertongruppen. Erhebung der Reizwirkung zur Hauptsache. Musik als Nervenkunst: sinnlich, farbig, aufregend ohne nachfolgende Beruhigung, nicht kadenzierend.

Nachbemerkung. Erstaunlich ist es, wie genau die Musikentwicklung den Gesetzen des Naturklangs folgte. Als erstes Bewegungsintervall fand man die natürliche große Sekunde 8:9, als zweites die kleine Sekunde 15:16. Viertausend Jahre lang genügten diese beiden melodischen Grundintervalle der musikalischen Entwicklung. Als folgendes Intervall tritt gegenwärtig der Viertelton auf den Plan, der wahrscheinlich erst nach weiteren ein oder mehr tausend Jahren völlig verstanden und abgebraucht sein wird. Aloys Hàba hat durch sein „Quartett im Vierteltonsystem, Op. 7“ den historischen Beginn der Vierteltonperiode angezeigt. Ihre Endzeit wissen wir nicht. Nach den Vierteltönen stehen der Menschheit noch unzählige kleinere Teilungen zur Verfügung. Die Natur ist unerschöpflich, darum ist die Kunst ewig! — Als ersten Zusammenklang fand man die Oktave 1:2; als zweiten die Quinte 2:3; als dritten die Quarte 3:4; als vierten Quinte + Quarte als Teilungen der Oktave 2:3:4; als fünften die große Terz in falscher Berechnung ($^8/_9 \times {}^8/_9 = {}^{64}/_{81}$); als sechsten die kleine Terz in falscher Berechnung ($^2/_3 \times {}^{81}/_{64} = {}^{27}/_{32}$); als siebenten die große und kleine Terz in richtiger Berechnung 4:5:6; endlich

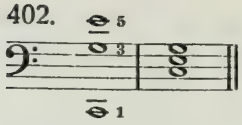
fand man die Strebeseptime 4:7 und alle zusammengesetzten Harmonien. Als Intervallmaß galt zuerst die Quinte, dann die Quarte (Tetrachord!), in neuester Zeit erst die Terz (Terzableitung und Terzverwandtschaft!). Die Naturklangslehre endlich stellt alle Naturintervalle als Maße auf, die sowohl in reiner Naturform (der „ideale Fall") als auch schattiert, „temperiert", angewandt werden können. Die Temperierung ist möglich, weil das menschliche Empfindungsvermögen nicht mathematisch abgezirkelt ist, sondern nach zwei Seiten hin eine unbestimmte „Gefühlsschwelle" besitzt, in deren Mittellinie das reine Naturmaß liegt, von dem aus aber nach rechts und links unendlich feine Abweichungsmöglichkeiten von der Natur vorgesehen sind.

Dreiunddreißigstes Kapitel.

Der harmonische Dualismus.

Die Natur kann niemals einen anderen primären, d. h. ersten und grundlegenden Dreiklang erzeugen, als den Durdreiklang. Die Natur kann Klänge, d. h. organisch zusammengehörige und zu gleicher Zeit erklingende Töne, nur auf eine Art hervorbringen, und zwar, indem sie einen schwingenden Körper Haupt- und Nebenschwingungen zu gleicher Zeit ausführen läßt, so daß durch die Hauptschwingungen der Fundamentalton, durch die Nebenschwingungen Obertöne hervorgebracht werden. Nur auf diese Weise erzeugte Klänge, deren sämtliche Bestandteile von ein und demselben schwingenden Körper hervorgebracht werden, bilden ein zusammengehöriges Ganzes, dessen einzelne Töne als organische Teile des ganzen Klanges gemeinsamen Gesetzen unterworfen sind. Solche Klänge nennen wir Naturklänge.

Töne, die von verschiedenen Körpern hervorgebracht werden, stehen, auch wenn sie gleichzeitig erklingen, in keinem natürlichen, d. h. organischen Zusammenhang. Der menschliche Verstand kann aber zwischen solchen Tönen einen ideellen Zusammenhang herstellen, indem er die Naturklangsverhältnisse auf diese Töne überträgt. Jeder in der Musik angewandte Klang ist ein nachgebildeter Naturklangsausschnitt. Ein Dreiklang z. B. ist die Nachbildung der Verhältnisse dreier ungeradzahliger Naturklangstöne, deren engste Lage, von uns die „theoretische Form des Klanges" genannt, zwei übereinander liegende Terzen ergibt. Die geradzahligen Naturklangstöne sind höhere Wiederholungen (Oktaven) tieferer ungeradzahliger Töne. Oktaven sind keine „neuen" Töne und werden darum bei der Klangbildung nicht mitgezählt. Die ersten drei ungeradzahligen Töne eines jeden Naturklanges sind die Töne 1, 3, 5. Sie bilden den ersten, den primären Dreiklang, den Grunddreiklang, der am leichtesten verständlich sein muß, weil er der einfachste Klang ist (Beisp. 402).

402. 

Die Natur kann keinen anderen primären Dreiklang hervorbringen. Mithin müssen alle anderen Klänge, also auch der Mollklang, sekundäre Klänge sein.

Seit ungefähr 100 Jahren müht sich ein Teil der Musikwissenschaft, den Beweis zu erbringen, daß der Mollklang ein ebenso primärer Klang sei wie der Durklang. Die Hauptvertreter dieses „harmonischen Dualismus" sind Moritz Hauptmann, Artur von Oettingen, Hugo Riemann und Sigfrid Karg-Elert. Der Dualismus behauptet erstens: Der Mollklang stehe dem Durklang gleichwertig gegenüber; zweitens: Der Mollklang sei ebenso von der Natur gegeben wie der Durklang, nur bilde ihn die Natur von oben nach unten, während sie den Durklang von unten nach oben bilde; drittens: Der Durklang entspreche den natürlichen sechs ersten Obertönen, der Mollklang den natürlichen sechs ersten Untertönen. — Mit der Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieser Grundbehauptungen steht oder fällt der ganze Dualismus.

Erstens. Inwiefern steht der Mollklang dem Durklang gleichwertig gegenüber? Gleichwertig wären beide Klänge, wenn die Natur selbst einen Wertunterschied zwischen ihnen nicht in die Erscheinung treten ließe. Sie tut es aber. 1. Der allererste Dreiklang des Naturklanges ist ein Durklang 1:3:5 (Beisp. 402). 2. Über einem jeden Ton des ganzen Naturklanges steht ein Durklang mit denselben Verhältnissen 1:3:5. — 3. Da die Natur in jedem Naturklang ebenso viele gleichgebaute Durklänge als Töne gibt, stellt die Natur diesen Durklang 1:3:5 als Normaldurklang auf. 4. Der erste Mollklang erscheint erst als dritter Dreiklang im Naturklang und weist die Verhältnisse 3:7:9 auf (Figur 12). 5. Nicht über und unter einem jeden Ton des Naturklanges läßt sich ein gleichgebauter Molldreiklang errichten; so kann z. B. nur jeder fünfte Ton des Naturklanges Grundton eines Molldreiklanges sein, dessen Verhältnisse dem Dualismus entsprechend das Spiegelbild des Durdreiklanges ergeben, 1:3:5 von oben nach unten gerechnet. 6. Es gibt mithin in der Natur keinen Normalmollklang (vgl. Teil I, Tabelle III, 3); denn sonst müßte er, wie der Normaldurklang, über (bzw. unter) einem jeden Naturklangston möglich sein. Mithin besteht von Natur aus ein gewaltiger Unterschied zwischen dem Normaldurklange und sämtlichen Mollklängen. Von einer natürlichen Gleichwertigkeit zwischen Dur- und Mollklang kann keine Rede sein.

Die Tatsache, daß die Molltonarten früher (einstimmig!) weit häufiger angewandt wurden als die Durtonart; daß die ganze griechische und alte Kirchenmusik (einstimmig!) auf der Mollbasis ruhte; daß ferner die (einstimmige!) Musik der Naturvölker aller Erdteile mollartig ist, beweist nur 1. daß man die

Fig. 12.

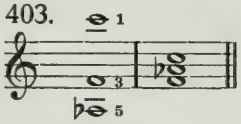
10. Dreiklang:					*d*	*f*		*h*	= ℓ
9. „		*g*			*d*			*h*	= D
8. „		*g*	*e*					*h*	= Dp
7. „					*d*	*f*	*a*		= v
6. „	*c*					*f*	*a*		= S
5. „	*c*		*e*				*a*		= Tp
4. „				*b*	*d*	*f*			= Ss
3. „		*g*		*b*	*d*				= v/Ds
2. „		*g*	*e*	*b*					= ℓs
1. „	*c*	*g*	*e*						= T
	1.	3.	5.	7.	9.	11.	13.	15.	
	Naturklangston								

Molltonarten von jeher ganz richtig als „abwärtsführende“ Bewegungsarten und später den Mollklang ganz richtig als Bewegungsklang erfühlt hatte; 2. daß die Molltonarten der gegebene Ausdruck der Unzufriedenheit, der Abhängigkeit, der Brutalität, der Hoffnungslosigkeit sind, je nach ihrer aktiven oder passiven Anwendung, und darum in den Zeiten der größten geistigen und leiblichen Abhängigkeit das einzig richtige Ausdrucksmittel der allgemeinen Gefühle waren; 3. daß die lebenbejahende, aufrechte, selbstbewußte Durtonart nur von einer „freien“ oder „sich befreienden“ Menschheit gesucht und gefunden werden konnte; 4. daß die verlorengegangene Tonika-Empfindung erst durch jahrhundertelange Entwicklung wiedergewonnen werden mußte und daß 5. der Durtonikadreiklang als von der Natur gegebener Ruheklang, als Ausgangs- und Zielpunkt einer jeden Bewegung sich erst in der mehrstimmigen Musik voll entfalten und darum erst spät zur Herrschaft gelangen konnte. Dur setzt Kultur voraus! Der Weg zur Kultur führt durch Moll! Daß, und aus welchen Gründen, die Mollentwicklung der Durentwicklung vorausging:

daß ferner Moll stets negativ, Dur aber positiv empfunden wurde; daß gerade die Klassiker Dur bedeutend bevorzugt haben, ist im zweiunddreißigsten Kapitel ausführlich nachgewiesen worden. Also kann auch in diesem Sinne von einer Gleichwertigkeit zwischen Dur und Moll keine Rede sein.

Zweitens. Ist der Mollklang ebenso von der Natur gegeben wie der Durklang? Angenommen, der Mollklang müßte unbedingt das „Spiegelbild" des Durklanges sein, d. h. er müßte die Verhältnisse 1:3:5 in der dem Durklange entgegengesetzten Richtung, also von oben nach unten (Beisp. 403) auf-

403.



weisen, so müßte der höchste Ton 1 des Mollklanges der Ausgangston sein, aus dem die tieferen Töne 3 und 5 hervorgingen. Dies ist der Sinn der Behauptung, der Mollklang werde von der Natur ebenso gegeben wie der Durklang, nur von oben nach unten. Dann müßte aber der höchste Ton 1 des Mollklanges die tieferen Töne 3 und 5 jederzeit ebenso organisch in sich enthalten, wie der tiefste Ton 1 des Durklanges die höheren Töne 3 und 5 jederzeit organisch in sich enthält. Im Durklang wird Ton 1 erzeugt durch die Schwingungen der $^1/_1$ Saitenlänge, Ton 3 gleichzeitig durch die gleichzeitigen Schwingungen von $^1/_3$, Ton 5 gleichzeitig durch die gleichzeitigen Schwingungen von $^1/_5$ Länge derselben Saite. Das geschieht in jedem Naturklang und zu jeder Zeit, ohne fremde Beihilfe, einfach durch Naturgesetz! Wo aber können in der Natur oder in der Kunst durch eine einfache Saitenlänge zu gleicher Zeit der Grundton und noch zwei tiefere Töne hervorgebracht werden, die zu ihrer Erzeugung eine dreifache(!) und eine fünffache(!) Saitenlänge nötig haben? Das ist absolut unmöglich! Wollen wir neben der einfachen Saitenlänge einen zweiten Ton von dreifacher Saitenlänge erzeugen, so müssen wir einen zweiten Klangerzeuger von dreifacher Saitenlänge in Schwingungen versetzen. Jeder weitere tiefe Ton bedarf eines weiteren größeren Erzeugungskörpers. Alle derartigen Tonzusammenstellungen sind nicht von vornherein Nachbildungen einer primären Naturklangsform, sondern willkürlich von Menschenhand zusammengestellte Klänge, die künstlich mit den im Naturklang vorgebildeten Verhältnissen in Einklang gebracht werden müssen! Man kann also zwar den Mollklang von oben nach unten bauen, aber nur auf künstliche Weise; von der Natur geschieht das nicht! Also ist der Mollklang nicht ebenso von der Natur in jedem einzelnen Ton gegeben wie der Durklang.

Drittens. Kann der Mollklang durch Untertöne hervorgebracht werden? Daß es keine Untertöne als gleichwertigen Gegensatz zu den Ober-

tönen geben kann, haben wir im vorigen Kapitel gesehen. Riemann selbst fühlte es deutlich, daß es niemals Untertöne gegeben hat. Er verwirft selbst alle diesbezüglichen Erklärungen seiner Vorgänger Zarlino, Rameau, Tartini, Hauptmann, von Oettingen, indem er ihre Beweise für „unzureichend" erklärt. Er sagt zwar, nur die Untertöne ermöglichen eine Mollerklärung, aber seine Vorgänger seien den richtigen Weg nicht bis zum Ende gegangen. Er selbst berichtet dann alles, was seine Vorgänger gesagt haben, und kann selbst nicht einen einzigen ihrer „unzulänglichen" Beweise bis zu einer zwingenden Stichhaltigkeit weiterführen! Darum ist er gezwungen, zu Spitzfindigkeiten (der Ausdruck ist hart, aber allein zutreffend) seine Zuflucht zu nehmen. Er behauptet z. B., Zarlino habe den Dualismus (im Riemannschen Sinne) begründet. Nichts lag Zarlino ferner! Zarlino suchte einen Beweis für die Berechtigung der neueingeführten Durtonart zu erbringen, und dieser Beweis fiel so glänzend aus, daß die alten Molltonarten gegen Dur gewaltig abfielen! Zarlino sagt nirgendwo, daß Moll von oben nach unten gebaut werde; er sagt nur, daß die große Terz 4:5 in Dur unten, in Moll oben liege. Das soll heißen: in Dur und Moll seien die gleichen Terzverhältnisse 4:5 und 5:6, keinesfalls aber andere Terzverhältnisse anzuwenden. Wo ist da von einem Dualismus, von einer Gleichwertigkeit der Tongeschlechter eine Spur? Weiter sagt Riemann: „Rameau war nur ein mittelmäßiger Mathematiker und Physiker, auch als Logiker keineswegs hervorragend!" Rousseau hingegen stellt seinem Landsmann Rameau das Zeugnis aus, daß er „an Genie alle seine theoretischen Rivalen übertraf"! Weil Rameau den Riemannschen Ideen am nächsten kam, beruft sich Riemann auf ihn; weil Rameau später diese Ideen als unhaltbar verwarf, spricht Riemann ihm sämtliche wissenschaftlichen Fähigkeiten ab. Weiter sagt Riemann: Tartini habe dem Dualismus die physikalische Grundlage geschaffen! Nichts weniger als das. Tartini fand die Kombinationstöne, die nur nach dem Gesetze des Naturklanges zustande kommen, also das Gesetz der Obertöne beweisen. Darum stand Tartini sofort davon ab (was Riemann ihm zum Vorwurf macht), mit Hilfe der Kombinationstöne den Mollklang beweisen zu wollen. Riemann aber, der, wie seine dualistischen Vorgänger, unbedingt einen Beweis finden wollte, vertauschte den Begriff der „Kombinationstöne" mit dem Begriff von „Untertönen" und glaubte dadurch einen Beweis geschaffen zu haben. Trotzdem zweifelt er selbst immer noch an der Existenz der Untertöne und sucht nach weiteren physikalischen Beweisen. Es gelingt ihm auch, einen Beweis selbst zu konstruieren. Er wendet das Interferenzgesetz auf die Tonerzeugung an. Was ist Interferenz? Wenn man z. B. ein starkes, senkrecht auf den Tisch gestelltes Buch mit der rechten Hand allein oder mit der linken Hand allein seitlich anstößt, so fällt das Buch um; stößt man es aber mit beiden Händen zu gleicher Zeit in entgegengesetzter Richtung an, und zwar so, daß die gleichen Kräfte der Hände genau gegeneinander wirken, so kann das Buch nicht umfallen, weil die von beiden Seiten

wirkenden, gleich starken Kräfte eine umwerfende Wirkung auf das Buch nicht ausüben können. Die Aufhebung der Wirkung einer Kraft durch eine ebenso große entgegenwirkende Kraft heißt Interferenz. Riemann sagt nun: Wenn ein Ton zu seiner Erzeugung fünf Schwingungen nötig hat, mit diesen fünf Schwingungen aber gleichzeitig fünf gleich große Gegenschwingungen von demselben tonerzeugenden Körper ausgeführt werden, so heben sich die Schwingungen auf, und der Ton kommt nicht zustande. Wohlgemerkt: die Schwingungen müssen tatsächlich zu gleicher Zeit gegeneinander ausgeführt werden! Ist das möglich? Kann ein Körper zu gleicher Zeit nach rechts und nach links schwingen? Nein! Mithin findet tatsächlich gar keine Schwingung statt, also wird auch kein Ton erzeugt! Und dieser nicht erzeugte Ton ist ein Unterton, sagt Riemann! Die auf den schwingungsfähigen Körper wirkenden Kräfte erzeugen doch noch keinen Ton! Wenn nun aber die einander entgegenwirkenden Kräfte ihre Wirkung durch Interferenz aufheben und weder Schwingung noch Ton erzeugen können, so ist es eine Spitzfindigkeit, behaupten zu wollen: der Ton werde tatsächlich erzeugt und zu gleicher Zeit vernichtet! Nein, von einer Tonerzeugung kann in diesem Falle gar keine Rede sein, weil die Interferenz die Kräfte bereits zur Wirkungslosigkeit verurteilt, bevor sie den Tonerzeuger in Schwingungen versetzen können. Die Anwendung der Interferenzlehre auf die Tonerzeugung ist eine Irrlehre, die um so schwerer wiegt, als ihre Unrichtigkeit nicht leicht erkannt werden kann. Es genügt festzuhalten: Etwas, das im Augenblicke seiner möglichen Entstehung die Unmöglichkeit seiner Entstehung in sich trägt, kann in Wirklichkeit nicht entstehen und kann niemals als bestehende Grundlage einer tatsächlichen Gegebenheit, wie sie der Mollklang nun einmal darstellt, genommen werden. Daß eine Lehre, die sich derartiger irreführender Scheinbeweise bedienen muß, nicht richtig sein kann, liegt auf der Hand. Riemann sagt: „Es ist nämlich ferner nicht außer acht zu lassen, daß jeder Ton die Bedingungen für Hervorbringung und Verlauf einer der Obertonreihe entgegengesetzten Untertonreihe tatsächlich erfüllt ... macht nun z. B. *g* dreimal soviel Schwingungen in derselben Zeit wie *C*, so ist doch nicht abzuleugnen, daß es damit zugleich die Bedingungen der Hervorbringung von *C* miterfüllt, sogar nicht nur einmal, sondern dreimal — daß man den Ton trotzdem nicht hört, wenn *g* ertönt, erklärt sich aber aus dem Gesetz der Interferenz.“ Man ist versucht, Riemanns Ausspruch über Rameau auf ihn selbst umzukehren; eine solche Fülle von Unlogik findet man selten in einem Satze vereint! *g* macht drei Schwingungen in derselben Zeit, in der *C* eine Schwingung macht. Mithin ist eine *C*-Schwingung dreimal so groß, nicht bloß zeitlich, sondern auch räumlich, als eine *g*-Schwingung. Nun soll eine Schwingung von $^1/_3$ Zeitdauer und $^1/_3$ räumlicher Größe einen Ton hervorbringen, der nur in $^1/_1$ Zeitdauer und durch $^1/_1$ Schwingungsgröße zu erzeugen ist! Aber sogar jede erste

und jede zweite und jede dritte dieser dreimal zu kleinen und zu kurzen Schwingungen erzeugt den Ton *C*! Und dennoch sind keine drei, ja nicht einmal ein einziges *C* zu hören, weil diese Schwingungen sich durch Interferenz aufheben! Also jede erste und jede zweite und jede dritte *g*-Schwingung heben sich durch Interferenz auf, sind also nicht mehr da, und dennoch hört man das *g*! Welche Schwingung schwingt denn eigentlich der ersten entgegen, welche der zweiten und welche der dritten, da wir ja doch das *g* wirklich hören und die Schwingungen hübsch ordnungsgemäß, dem Naturgesetz zufolge, nacheinander erfolgen? — Weiter sagt Riemann: Denkt(!) man sich die erste von je drei Schwingungen betont (Schwingungsmaximum), so wird durch die regelmäßige Wiederkehr dieser Betonung der Ton *C* erzeugt, weil man diesen betonten dritten Teil der ganzen *g*-Schwingungen als besondere Schwingungsgruppe aufnimmt, die den Ton *C* erzeugen muß! Welch ein Irrtum! Kann eine gedachte Betonung einen Ton erzeugen? Wird ferner durch eine wirkliche Betonung die erste *g*-Schwingung dreimal so groß und so lang als sie ist? Keineswegs! Wir würden nur ein *g* mit unterbrochenem Stärkegrade, eine Art zirpendes *g* zu hören bekommen, aber kein *C*. Und könnte man sogar jede zweite und jede dritte Schwingung ausschalten und nur jede erste Schwingung bestehen lassen, so käme trotzdem kein *C* zustande, sondern nur ein durch kleine Pausen unterbrochenes *g*, gleichsam klingende Punkte, die sich nicht zu einer klingenden Linie zusammenschließen; denn jede *g*-Schwingung erzeugt ihren Ton *g*, also hören wir in einer Sekunde 192 *g*-Töne, die uns aber durch ihre schnelle Aufeinanderfolge als ein einziger lückenloser Ton, eine Tonlinie, erscheinen. Jede *g*-Schwingung dauert $^1/_{192}$ Sekunde, jede *C*-Schwingung aber $^1/_{64}$ Sekunde. Darum kann eine *g*-Schwingung niemals eine *C*-Schwingung sein und umgekehrt. Wieviel derartige Schwingungen erfolgen, ob eine oder mehrere Tausend, auch ob sie stark oder schwach, betont oder unbetont erfolgen, ist für die Erzeugung des betreffenden Tones belanglos; nur die Zeitdauer einer jeden einzelnen Schwingung ist für die Tonhöhe maßgebend! Ein Körper aber, der in seiner größten Ausdehnung nur $^1/_{192}$ Sekunde schwingt, kann niemals eine Schwingung von $^1/_{64}$ Sekunde Dauer ausführen. Riemanns Interferenzlehre ist genau so falsch wie alle früheren Beweise für die Existenz von Untertönen und für die Gleichartigkeit der natürlichen Hervorbringung des Dur- und Mollklanges. — Mit seiner fertigkonstruierten dualen Theorie trat Riemann an den Naturklang heran, aber nicht, um von ihm zu erfahren, was die Natur lehrt, sondern um bei ihm eine Deckung für seine dualen Ideen zu finden. Es gelang ihm nicht, die Gesetze des Naturklanges nach seinen Ideen umzubiegen. Darin erblickte er keineswegs ein Zeichen für die Unrichtigkeit seiner Lehre. Er erklärte vielmehr: der Naturklang sei zur Erklärung harmonischer Tatsachen unbrauchbar!

Der bis jetzt letzte Verfechter des Dualismus ist Sigfrid Karg-Elert. Er verwirft seine Vorgänger von Oettingen und Riemann, obgleich er ihr

Produkt ist. Er bringt einige neue Scheinbeweise herbei, die an Wert die Beweise seiner Vorgänger keineswegs übertreffen.

Sein erster Scheinbeweis ist „der Naturwille zur symmetrisch-gegensätzlichen Doppelform". Ein solcher Naturwille in absolutem Sinne existiert nicht. Nirgendwo in der Natur gibt es höher entwickelte Lebewesen, sei es Mensch, oder Tier, oder Pflanze, die eine polar gerichtete, symmetrisch-gegensätzliche Doppelform aufweisen. Nur auf der allerniedrigsten Entwicklungsstufe, bei den Zellentieren, ist so etwas wie eine „polare" Bildung festzustellen. Sie scheint also nur für das primitivste Lebewesen die naturgewollte und geeignete Form zu sein. Aber eine „symmetrisch-gegensätzliche Doppelform", also zwei einander gleichwertig gegenüberstehende, einen Gegensatz bildende, und dennoch zu einer Einheit verbundene Lebewesen sind nicht vorhanden! Es wäre doch sonderbar, daß dieser „Naturwille", wenn er vorhanden wäre, nur in den primitivsten Lebewesen sich durchzusetzen die Kraft hätte, auf jeder höheren Entwicklungsstufe aber versagte. Der „Naturwille" ist die stärkste existierende Kraft, die sich in vollem Umfange durchzusetzen versteht, wo sie will! Mit Schaudern nur stellt der Mensch sich z. B. die zusammengewachsenen Zwillingsschwestern vor, und dieses Gefühl des Schauderns ist ein Beweis, daß eine derartige „symmetrisch-gegensätzliche Doppelform" ganz sicher nicht im „Naturwillen" als „normal" vorgesehen ist, und, falls sie vorgesehen wäre, ganz bestimmt verwirklicht würde. In der ganzen „höheren" Natur geht Wachstum und Entwicklung nach einer Richtung, von unten nach oben; d. h. der Mittelpunkt der Erde ist das tiefste „unten", der universale „Ruhepunkt". Alles Irdische sucht seinen Stützpunkt, auf dem es aufgebaut wird, in der Richtung auf den Mittelpunkt der Erde zu, in der Wirkungsrichtung der Schwere. Jede Entwicklung aber geschieht über diesem Stützpunkt nach oben hin, der Wirkungsrichtung der Schwere entgegengesetzt, in den unbegrenzten Raum hinauf. Die Abwärtsrichtung ist durch den tiefsten Punkt, den Verankerungspunkt (letzten Endes durch den Mittelpunkt der Erde), begrenzt; die Aufwärtsrichtung ist unbegrenzt! Es gibt also auch ein absolutes Oben und Unten in der Natur: „unten" ist die Richtung der Verankerung, „oben" ist die Richtung der Entwicklung! Da nun auch der Naturklang im Fundamentalton verankert ist und sich nur in einer Richtung, in der Richtung der Obertöne entwickelt, so gilt für das Reich der Töne der Fundamentalton als tiefstes „unten", die Richtung der Obertöne als „oben". Nach dem Naturgesetz also müssen wir den Ton 1 eines jeden Naturklanges als unten liegend, die Töne 2, 3, 4 usw. aber als oben liegend empfinden. Wenn nun aber die Natur nur nach oben hin baut und wachsen läßt, niemals aber auch „symmetrisch-gegensätzlich" nach unten hin, so ist der zum Beweis angeführte „Naturwille" nicht vorhanden und der Beweis hinfällig.

Ein zweiter Scheinbeweis: Jeder Zweiklang ruft gleichzeitig zwei Er-

gänzungstöne herbei, die ihn nach oben hin zu einem Durklang, nach unten hin zu einem Mollklang ergänzen, z. B. die Quinte $c+g$ ruft die Ergänzungstöne e und es herbei, die Terz $c+e$ die Ergänzungstöne g und a. — Wenn ein Zweiklang gleichzeitig zwei Töne herbeiruft, so entsteht ein Vierklang und kein Dreiklang: $c+es+e+g$ oder $a+c+e+g$. Sonach wäre der Vierklang der „primäre" Klang. Aber auch das stimmt nicht. Erklingen zwei „reale" Töne zu gleicher Zeit, so haben sie an und für sich, von Natur aus, gar keine Beziehung zueinander: sie sind einfach zwei verschiedene Grundtöne, die nur zu ihren eigenen Obertönen natürliche Beziehungen haben. Der Mensch kann den einen der beiden Töne mit dem anderen vergleichen und den Abstand der beiden Tonhöhen feststellen. Er kann sagen: g ist die reine Quinte von c, e ist die große Terz von c, das heißt: g und e entsprechen den natürlichen Obertönen 3 und 5 des Fundamentes (= Grundtones) c. Der reale Zweiklang der beiden Töne an sich, mit gegenseitiger Beziehung der beiden Töne aufeinander, ist keine Naturerscheinung, sondern Menschenerzeugnis. Und welche Töne ruft der Zweiklang herbei? Nur die Obertöne eines jeden der beiden realen Töne, also eine unendliche Reihe! Entspricht der höhere reale Ton einem Oberton des tieferen realen Tones, so müssen auch ganz bestimmte Obertöne beider realer Töne einander entsprechen (vgl. Tabelle IV im I. Teil). — Unter günstigen Umständen können die Schallwellen der beiden realen Töne durch ihre Kombination einen oder mehrere andere tonerzeugende Körper zu Mitschwingungen veranlassen, durch die solche tiefere Töne erzeugt werden können, in denen Obertöne enthalten sind, die den beiden realen Tönen entsprechen. Selbst das Trommelfell unseres Ohres kann ein solcher dritter Körper sein, der eine „kombinierte" Schwingung ausführt, weiterleitet und eine Tonempfindung veranlaßt. Daß aber nur sehr selten ein solcher tiefer Kombinationston zustande kommt, ist allgemein bekannt. Theoretisch ist auch die Zahl der Kombinationstöne unendlich, denn über einem jeden Oberton zeigt der Naturklang eine höhere Oktave, eine reine Quinte, eine große Terz usw. Die reine Quinte $c:g$ z. B. entspricht

im	Naturklang	$C=1$	den	Obertönen	2 : 3	
„	„	$F=1/3$	„	„	6 : 9	
„	„	$B=1/9$	„	„	18 : 27	
„	„	$Es=1/7$	„	„	54 : 81	
„	„	$As=1/81$	„	„	162 : 243	usw.

Da also weder nach oben hin e, noch nach unten hin es allein herbeigerufen werden, sondern in Begleitung vieler anderer Töne; und da es reine Willkür ist, aus allen diesen Tönen gerade den einen gemeinsamen Oberton e und den einen möglichen Fundamentalton Es auszuwählen und alle anderen als nichtexistierend zu behandeln, so ist auch dieser Beweis hinfällig. Daß Es und

e in bezug auf die Quinte *c:g* „polar" liegen, ist ebenfalls keine Einzelerscheinung; denn ebenso polar liegen *f* und *d*, nämlich *f:c:g:d*; ferner *B* und *a*, nämlich *B:c:g:a*; ferner *As* und *h*, nämlich *As:c:g:h*, und alle anderen entsprechenden Töne.

Ein dritter Scheinbeweis: Jeder Ton kann Ausgangspunkt oder Zentrum einer symmetrischen Skala (nach oben und nach unten) sein! — Bezeichnenderweise sagt Karg-Elert selbst „kann sein". In der Natur gibt es aber kein „kann", sondern immer nur ein „muß". Karg-Elert weiß genau, daß ein einzelner Ton niemals auch nur einen einzigen „Unterton" erzeugen kann; daß er aber immer unzählige Obertöne erzeugen muß! So sieht das Naturgesetz aus! und darum muß jeder Ton Ausgangspunkt, aber nicht Zentrum, einer Skala sein, und zwar nur der Naturskala, des Naturklanges. Daran ändern alle Phantasien nichts. Das ist übrigens der einzige wunde Punkt des ganzen Dualismus: sobald es ihm gelingt, einen einzigen Ton zu erzeugen, der polare Ober- und Untertöne in sich enthält, oder auch nur ein einziges Primärintervall aufzuweisen, das von der Natur in zwei gleiche Hälften (polar) geteilt wird, ist der Dualismus gerechtfertigt, vorher nicht.

Als ein vierter Scheinbeweis wird, wie vorher schon von Riemann, die persisch-arabische Messeltheorie herangezogen. — Wird der Ton einer Längeneinheit als Prime, als erster Ton bezeichnet, so ist selbstredend der Ton von zwei Längeneinheiten ein zweiter Ton. Trotzdem ist der erste, höhere Ton als erster Oberton in dem zweiten, tieferen Ton von Natur aus enthalten, nicht umgekehrt. Auch die Messeltheorie ist ein Beleg für die Richtigkeit der Naturklangslehre; denn gerade aus der Messeltheorie ist unzweideutig zu ersehen, daß jeder tiefere Ton zu seiner Erzeugung eines neuen, größeren Körpers bedarf, also selbst wieder ein neues „Fundament" darstellt.

Ein fünfter Scheinbeweis ist ein richtiger „Eulenspiegelbeweis": Daß die Untertöne nicht wie die Obertöne unmittelbar in die Erscheinung treten, d. h. überhaupt wahrnehmbar sind, ist nicht ihre Schuld, sondern die Schuld der unzureichenden sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen! „Die Natur ist ja schließlich größer, als sie sich unseren Sinnen darstellt!" — Also: 1. Untertöne sind nicht wahrzunehmen; 2. daran ist das menschliche Ohr schuld; 3. also existieren die Untertöne dennoch!

Der wichtigste (er möge der letzte sein) Scheinbeweis: Die „Harmonie" ist abstrakt, unsinnlich, untersteht nicht dem Raumgesetz; sie ist eine unteilbare Einheit. Der Akkord ist das „Sinnlichgewordene" der Harmonie. — Der Akkord also vermittelt uns die Wahrnehmung der Harmonie; er ist ihr „sinnliches Bild". Wir können mithin durch Naturgesetz die Harmonie nur so weit wahrnehmen, als sie für uns durch die Akkorde versinnlicht wird. Nun stimmt aber in der ganzen Natur die sinnliche Form mit der abstrakten Idee, die begriffliche Form mit dem Inhalt, den die Natur zu unserer Wahrnehmung bestimmt und zu dessen Wahrnehmung sie uns die entsprechenden Organe

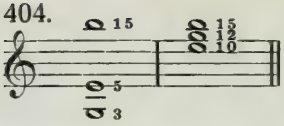
gegeben hat, überein. Warum soll das bei Harmonie und Akkord nicht auch der Fall sein? Warum soll die Natur in diesem einen Fall eine Ausnahme machen? Harmonien, die außerhalb unseres Wahrnehmungsbereiches liegen, existieren für uns nicht! Im Dur- und Mollakkord empfinden wir den tiefsten, schwersten Ton als Grundton, als Fundament des Klangkomplexes und zählen in Dur und Moll vom Fundamentalton aus. Diese Zählung kann nur akkordisch sein, weil eine Zählung nur sinnlich möglich ist. Eine harmonische Zählung ist unmöglich, wenn Harmonie durchaus abstrakt, unsinnlich, außerhalb der Raumgesetze stehend aufzufassen ist. Mithin kann von einer harmonischen Abwärtszählung im Gegensatz zur akkordischen Aufwärtszählung überhaupt keine Rede sein, und der Widerspruch zwischen Harmonie und Akkord besteht nur für diejenigen, die nicht begreifen können, daß die Ausdrücke Quinte, Terz, Prime, oben, unten, Baß, Polarität usw. nur in der sinnlichen Welt Anwendung finden können, niemals aber für abstrakte, unsinnliche, außerhalb der Raumgesetze stehende, unteilbare Begriffe in Frage kommen. Auch dieser Karg-Elertsche Hauptbeweis ist nur eine Spitzfindigkeit, der Riemannschen Interferenzlehre ebenbürtig.

Wie schlecht muß es um eine Molltheorie bestellt sein, die zu ihrer Rechtfertigung einen solchen „Rattenkönig" von unbeholfenen, weil allzu fein ausgeklügelten Scheinbeweisen nötig hat, ohne auch nur in einem einzigen Satze überzeugen zu können! Es lohnt wirklich nicht der Mühe, alle Behauptungen des künstlichen Dualismus widerlegen zu wollen. Dieser Dualismus war ein unglücklicher Erklärungsversuch, der von der Natur weit abführte.

Kurz erwähnt sei noch, daß die mit dem Dualismus vielfach Hand in Hand gehende Behauptung, der Mollklang sei eine gleichzeitige Vereinigung zweier oder mehrerer Fundamente, auf derselben Stufe steht, wie die Behauptung der ältesten Kirchentheoretiker (um 900), daß die Mehrstimmigkeit ein gleichzeitiges Nebeneinander verschiedener Tonarten sei. Die Tonalität der Naturklangslehre hat derartige widernatürliche Annahmen als Beweismittel nicht nötig!

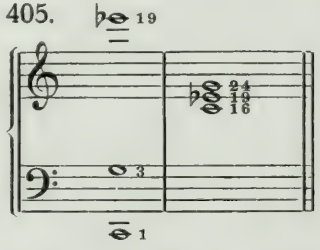
Nur wenn der Mollklang ebenso wie jeder andere Klang in der Natur von unten nach oben gebildet wird, darf er als ein Klang betrachtet werden, der einem natürlichen Vorbild entspricht und dadurch seine Gleichberechtigung erweist. Enthält der Naturklang einen Dreiklang, der den Saitenlängenverhältnissen 1:3:5 entspricht? Gewiß! Er muß ihn enthalten, weil er alle ganzzahligen Verhältnisse enthält. Das Saitenlängenverhältnis 1:3:5 ist, auf eine einzige Saite übertragen, gleich $^1/_{15}:^1/_5:^1/_3$. Nun erzeugt $^1/_{15}$ Saitenlänge den Ton 15, $^1/_5$ Saitenlänge den Ton 5, $^1/_3$ Saitenlänge den Ton 3 des Naturklanges. Das Saitenlängenverhältnis 1:3:5 entspricht mithin dem Naturklangsverhältnis 15:5:3, oder, da die Natur von unten nach oben baut, dem Verhältnis 3:5:15, in enge Lage zusammengezogen 10:12:15, und auf den C-Naturklang übertragen $e:g:h$ (Beisp. 404). Die Natur bildet also tatsächlich

404.



den vom Dualismus geforderten Molldreiklang. Aber sie bildet ihn nicht als primären, sondern als achten Dreiklang (Figur 12, S. 99), nicht als Tonika, sondern als unnormale Dominantform, die den Leitton 15, den Dehnungston 3 und den Charakterton 5 enthält. Diese Form kann unmöglich dem auf dem Fundamentalton aufgebauten Ruheklange T gleichwertig gegenüberstehen. Also kann dieser Klang dem Dualismus wohl nicht als T-Form vorgeschwebt haben. Noch weniger kann der erste Mollklang des Naturklanges das Vorbild gewesen sein, da dieser Klang die Verhältnisse 6:7:9 aufweist. (Figur 12, dritter Dreiklang.) Auch dieser Klang ist keine Tonikaform, sondern der Vorbereitungsklang für die Ds. Der Dualismus aber sagt, sein Mollklang sei eine Tonikaform. Gibt uns der Naturklang eine Mollform der Tonika? Auf die Frage: Was ist eine Molltonika? antwortet der Dualismus: eine Molltonika ist ein Dreiklang, dessen Oberterz das Verhältnis 4:5, dessen Unterterz das Verhältnis 5:6 aufweist. Auf den Naturklang übertragen heißt das: eine Molltonika muß die Verhältnisse $4:4^4/_5:6$ aufweisen, während die Durtonika die Verhältnisse 4:5:6 zeigt. Eine primäre Tonika mit den Verhältnissen $4:4^4/_5:6$ ist in der Natur unmöglich; also kann diese Molltonika kein primärer Klang sein. Aber auch eine sekundäre Tonika mit den Verhältnissen $4:4^4/_5:6$ ist über dem Fundamentalton des Naturklanges unmöglich; also kann diese Molltonika auch keine sekundäre Tonika sein. Die Terz $4:4^4/_5$ steht immer nur auf jedem fünften Ton des Naturklanges (I. Teil, Tabelle III), der niemals erster Ton = Fundamentalton = Tonika werden kann. Die erste Molltonika des Naturklanges zeigt die Verhältnisse 1:3:19, in enger Lage 16:19:24 (Beisp. 405). Mithin müßte dieses Verhältnis die „normale"

405.



Molltonika darstellen, wenn wir einen Normalmollklang nötig hätten. Weil aber der Mollklang kein Ruheklang, sondern ein durch Abwärtsbeugung des primären Charaktertones unruhig gewordener, ein Bewegungsklang ist, deswegen liefert uns die Natur eine Menge Töne, durch die wir den Grad der Beunruhigung, der Abwärtsbeugung, nach Bedarf

verschärfen oder mildern können. Die Mollterz 16:19 *(c:es)* kann abwärts verschärft werden bis in die Nähe der großen Sekunde 16:18 *(c:d)*; sie kann aufwärts gemildert werden bis in die Nähe der naturreinen großen Terz 16:20 *(c:e)*. Die duale Mollterz liegt in der Nähe der Naturterz 64:77 (vgl. I. Teil, Tabelle II), denn $4:4^4/_5 = 64:76^4/_5$. Die duale Terz entspräche allenfalls einer temperierten Terz und stände im Wert den temperierten Intervallen gleich, niemals aber den naturreinen Intervallen.

Schlußfolgerung. Der Molldreiklang $4:4^4/_5:6$ ist weder ein primärer Klang, noch von der Natur als Tonikadreiklang gegeben. Da er auch nicht von oben nach unten, und noch viel weniger durch nichtexistierende Untertöne gebildet wird: so sind alle Behauptungen des künstlichen Dualismus falsch, mithin ist der künstliche Dualismus ein theoretischer Irrtum.

Dieser Irrtum wurde hervorgerufen durch die Annahme der Theoretiker, die Molltonika müsse unbedingt ein ebenso primärer Klang sein wie die Durtonika, weil man ganze Stücke ebenso in Moll wie in Dur schreiben könne. Der Theorie waren die Begriffe des Ruheklanges und der Bewegungsklänge noch nicht aufgegangen. Sie konnte nicht erkennen, daß wohl der Bewegungsklang innerhalb einer Bewegungskette bis zur äußeren Form des Ruheklanges abgeschwächt werden kann; daß aber niemals ein Bewegungsklang an die Stelle des Ruheklanges treten kann, wenn der Ruheklang als Bewegungsabschluß erwartet wird. Jedes Mollstück kann in Dur schließen; aber kein Durstück kann in Moll schließen, ohne den Eindruck der erwarteten Beruhigung, der seelischen Entspannung zu vernichten. Auch jedes mit dem Mollklang schließende Mollstück hinterläßt den Eindruck der Nichtbefriedigung, der nicht vollzogenen Erlösung, der weiterwirkenden Tragik. Gewiß kann auf die Dominante die Molltonika folgen; aber letzter Bewegungsabschluß, als Rückkehr zur Ruhe, kann nur die erste T-Form des Naturklanges sein. Das primäre Auflösungsziel des Tones 11, der D-Septime, ist Ton 10, und nicht Ton 19, geschweige denn ein noch höherer Oberton oder dessen temperierter Stellvertreter. Darum kann eine abschließende Molltonika niemals denselben Ruheeindruck wie die abschließende Durtonika hervorbringen.

Die Natur gibt uns außer der Oktave zwei selbständige Ruhe-Intervalle: die reine Quinte 2:3 und die große Terz 4:5. Die Ergänzung der großen Terz zur reinen Quinte bildet die unselbständige kleine Terz 5:6, die niemals als selbständige Ruheterz über dem Grundton stehen kann. Weil aber beide Terzarten im Ruheklange, im Normaldreiklange, enthalten sind, sind sie leichter zu verstehen als alle anderen höher liegenden, und erst recht als alle anderen, im Normalklange nicht enthaltenen Intervalle. Die Theorie folgerte nun: wie man die Oktave teilen kann in Quinte + Quarte und in Quarte + Quinte (2:3:4 und 3:4:6), so müßte man auch die Quinte teilen können in große + kleine Terz und in kleine + große Terz (8:10:12 und 10:12:15). Die Theorie übersah dabei, daß sie zwar dieselben leichtverständlichen Inter-

valle beibehielt, daß sie aber nicht dieselbe Oktave und auch nicht dieselbe Quinte teilte, sondern die normalen Klangformen in unnormale umkehrte, indem sie das untere Intervall nach oben legte und hinterher zu beweisen suchte, daß beide Formen gleich normal seien. Ein mit seiner Krone nach unten, mit seinen Wurzeln nach oben gestellter Baum bleibt derselbe Baum; jedermann erkennt aber sofort, daß die Anordnung, die Lagerung seiner Teile der Naturanordnung entgegengesetzt ist. Die Molltonika $4:4^4/_5:6$ ist die gewaltsame Verpflanzung der Dp-Form $10:12:15$ auf die Tonikastufe. Dadurch wird die T zur Dp eines fremden Fundamentes. Weil aber im temperierten System alle großen Terzen gleich $^4/_{12}$ Oktave, alle kleinen Terzen gleich $^3/_{12}$ Oktave sind, ist dem Dualismus die Behauptung möglich geworden, die Grundterz der Molltonika sei gleich der Oberterz der Durtonika. In einem naturreinen System können diese Terzen niemals gleich sein. Der Dualismus ist eine künstliche Konstruktion, ein Notbehelf, um die Konsonanz des Mollakkordes beweisen zu können. Zu diesem Zwecke scheut er vor Gewalttaten der Natur gegenüber nicht zurück. — Von Anfang an aber gab es einen natürlichen Dualismus, der mit den Gesetzen des Naturklanges übereinstimmt. Der Naturklang lehrt: 1. Der Mollklang ist konsonant, weil er weder eine große noch eine kleine Sekunde enthält. 2. Ein Dreiklang entsteht theoretisch, wenn man über einem Grundton eine Terz und gleichzeitig eine Quinte errichtet, und zwar beim Durdreiklang eine große Terz und eine reine Quinte, beim Molldreiklang eine kleine Terz und eine reine Quinte. Der Quintton wird nur auf den Grundton, nicht aber auf den Terzton bezogen. Als Oberterz wird die Differenz zwischen Grundterz und Quinte bezeichnet. Als Terzintervall wird die Oberterz nicht wahrgenommen, mithin kann Moll niemals von oben nach unten gehört werden. 3. Der Mollklang enthällt zwar eine Ruhequinte, aber keine selbständige Ruheterz über dem Grundton; darum ist er kein endgültiger Ruheklang, kein Normalklang, und verlangt nach einer beruhigenden Weiterführung. 4. Die Molltonika ist nicht notwendigerweise das Spiegelbild der Durtonika; sie kann viele abwärts und aufwärts verschärfte Formen ihres Charaktertones annehmen; nur das Verhältnis $4:4^4/_5$ kann ihre Grundterz in einem „natürlichen" System niemals annehmen, weil dieses Tonikaverhältnis in der Natur unmöglich ist. 5. Die Molltonika wird wie jeder andere Klang von unten nach oben gebildet, weil jeder tiefere Ton höhere Töne in sich enthalten muß, während ein hoher Ton tiefere Töne in sich niemals enthalten kann. 6. Einen Dualismus im Sinne absoluter Gleichwertigkeit zwischen Dur und Moll gibt es nicht. 7. Der Naturklang ist der höchste und vollkommenste Monismus, der den Ruheklang und alle Bewegungsklänge in sich vereinigt.

Es wäre zu wünschen, daß die Naturklangslehre zur Beilegung des fruchtlosen Kampfes um die Gleichwertigkeit von Dur und Moll beitragen möge. Die musikalische Praxis aller Zeiten basiert auf dem Naturklang, folgte

instinktiv der Naturklangslehre. Nur diejenige Theorie hat recht, die mit der Praxis übereinstimmt! Daß man Akkorde auch von oben nach unten „bauen" kann, ist nicht zu bestreiten. Da man sie auch gleichzeitig nach oben und unten bauen kann, sind alle drei „Bauarten" möglich: aufwärts, abwärts, und beide zugleich. Die Art, wie ein Komponist seine Akkorde gebaut hat, interessiert uns beim Anhören eines Musikstückes überhaupt nicht, solange die Akkorde den Tatsachen der Natur entsprechen, solange sie Ausschnitte aus dem Naturklang sind. Alles Unnatürliche lehnt unser Gefühl ab. Auch die so viel berufene Quint- und Terzverwandtschaft und die auf ihr fußende Quint- und Terzableitung gibt es in der Form, in der sie von der alten Theorie angewandt wird, in der Natur nicht. Die Natur kennt nur eine Verwandtschaft: die Naturklangsverwandtschaft!

Vierunddreißigstes Kapitel.

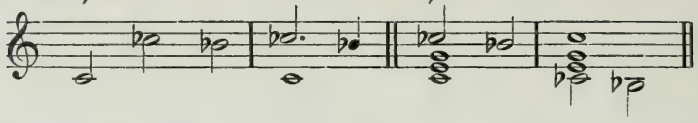
Die Mollharmonien.

Der geschichtlichen Entwicklung gemäß ist „Moll" nichts anderes als die Betonung der Abwärtsbewegung, die Bevorzugung der Abwärtsbeugungen und Abwärtsverschärfungen. Das Mollgefühl entsteht in uns dadurch, daß an Stelle der unmittelbar erwarteten primären Töne der I. und II. Obertongruppe die nicht unmittelbar erwarteten Abwärtsverschärfungen der höheren Obertongruppen angewandt werden, und zwar überall da, wo es geschehen kann, ohne Sinn und Zweck der betreffenden Harmonie zu vernichten. Der Sinn einer Harmonie ist aus ihrer Stellung im Harmoniekreislauf zu erkennen, in den sich eine jede Harmonie einordnen muß. Sie muß sein entweder erstens: Anfangstonika = Ruheklang; oder zweitens: einfacher oder verschärfter Tonika-Strebeklang = Ds; oder drittens: einfache oder verschärfte Subdominante als Ziel des Tonika-Strebeklanges; oder viertens: einfacher oder verschärfter Vorbereitungsklang zur Dominante; oder fünftens: eine verschärfte Dominantform, die wegen ihrer starken Triebkraft, ihrer übernormalen Spannung, nicht zur Ruhe führt, sondern eine Weiterbewegung erzwingt; oder sechstens: die reine Dominante als sicherer Führer zur Tonikaharmonie zurück; endlich siebentens: die Schlußtonika = vollkommenster Ruheklang.

Nicht alle Harmonien lassen gleich große Abwärtsbeugungen zu.

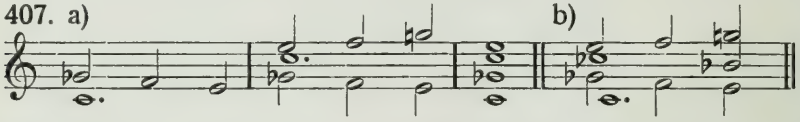
Erstens. Der Tonika-Ruheklang besteht normalerweise aus Grundton, reiner Oktave, reiner Quinte und hohem Charakterton. Der Grundton ist unveränderlich, weil seine Veränderung einen neuen Grundton herbeiführen, eine Fundamentverschiebung bedeuten würde. Soll z. B. *C* Grundton sein, so verschiebt seine Abwärtsbeugung den ganzen Klang auf das neue Fundament *Ces*. — Auch die Oktave soll als oberstes Ziel der Bewegung, als höchster Abschlußton, die genaue Wiederholung des Grundtones und unveränder-

406. a) b)



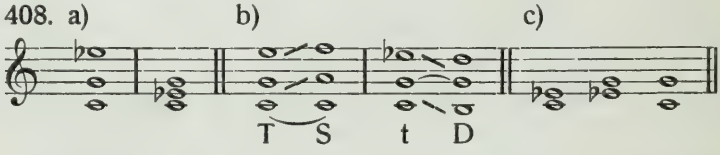
lich sein. Ihre Abwärtsbeugung kann eintreten, wenn keine Schluß- und Ruhewirkung beabsichtigt ist. Die Abwärtsbeugung erweckt in uns ein Gefühl der Ermattung, der Mutlosigkeit, gleichsam als ob die Kraft zur Erreichung der reinen Oktave nicht ausreichte. Darum sinkt die abwärtsgebeugte Oktave in ihren unteren Nachbarton zurück (Beisp. 406a). Die herb-dissonierende verminderte Oktave kann selbstverständlich niemals im Tonika-Ruheklange, sondern nur in einem auf dem Grundton stehenden Bewegungsklange vorkommen weil durch die Dissonanz der Sinn des Ruheklanges vernichtet wird. Der verminderten Oktave wohnt eine starke Mollwirkung inne (Beisp. 406b).

407. a) b)



Da die Quinte weder Anfangs- noch Schlußton der Bewegung ist, könnte ihre Abwärtsbeugung sehr wohl in Frage kommen, wenn sie dadurch nicht ihren Ruhecharakter verlieren müßte. Die verminderte Quinte ist unstreitig eine Strebekonsonanz und darum dem Sinn des Ruheklanges zuwider. Sie kann darum nur in einem auf der Tonika stehenden Bewegungsklange (Beisp. 407a), niemals aber im Ruheklange vorkommen. Eine Mollfärbung des Bewegungsklanges bringt sie zweifellos hervor. Verstärkt wird die Mollfärbung durch die gleichzeitige Anwendung der verminderten Oktave und der verminderten Quinte (Beisp. 407b).

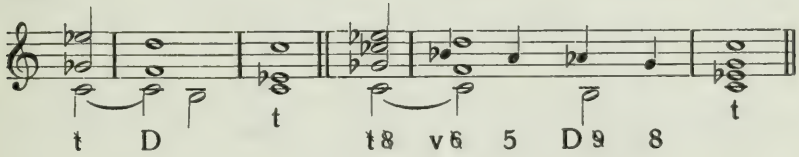
408. a) b) c)



Auch der primäre Charakterton ist ein Ruheton. Aber er ist mit Kraft, mit Energie geladen, und zwar mit hinaufdrängender Energie. Wir wissen, daß der Charakterton dem Tonikaklange Inhalt, Festigkeit verleiht; daß er den Klang zu einem Klangwesen ganz bestimmter Eigenart vervollständigt, so daß jede Änderung des Charaktertones sofort erkannt und jede Verwechslung mit einem anderen Klange unmöglich wird. Die Abwärtsbeugung des Charaktertones bringt ein völlig verändertes Klangwesen hervor (Beisp. 408a). Seine Kraft ist gebrochen; seine Energie er-

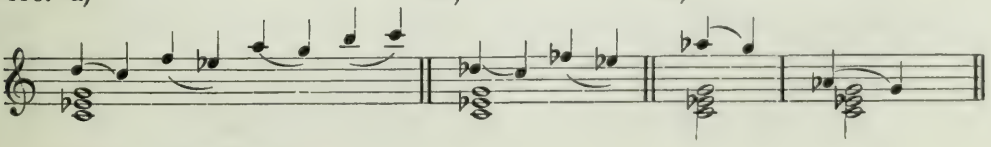
loschen; das Hinaufdrängen ist umgekehrt in ein Abwärtssinken, der Harmoniefortschritt in einen Harmonierückschritt (Beisp. 408b). Der Inhalt des Tonikaklanges hat jede Freudigkeit, jede Festigkeit verloren; die Tonika ist ein hilfloses, unselbständiges Wesen geworden, das mit vielen Bewegungsklängen Ähnlichkeit zeigt und darum keine bestimmte Eigenart mehr aufweist. Sein Rückgrat scheint gewaltsam gekrümmt zu sein! Trotzdem steht die Molltonika an Ruhewirkung der Durtonika am nächsten: auch die Molltonika enthält weder eine Dissonanz noch eine Strebekonsonanz, sondern nur eine kleine und eine große Terz und eine reine Quinte (Beisp. 408c). Es ist begreiflich, daß die Molltonika vorübergehend irrtümlich für ruhiger als die Durtonika gehalten werden konnte. Ist doch die Durtonika mit aufwärtsdrängender Energie, mit verhaltener Unruhe, mit positiv gerichtetem Willen angefüllt, während die Molltonika nur Sehnsucht nach Ruhe, Anlehnungsbedürfnis, einen negativ gerichteten Willen enthält. Da aber die Ruhesehnsucht der Molltonika nur in einem Durklange Erfüllung findet, so ist dennoch der Durklang der vollkommenste Ruheklang. Durtonika = positiver Ruheklang; Molltonika = negativer Ruheklang. Die Stimmung, die Gemütsverfassung des Menschen ist für die Bevorzugung der Dur- oder Molltonika ausschlaggebend. Die erste, normale, gesundere Tonika ist die Durtonika! — Da die Verschiedenheit der Terz allein genügt, die beiden großen Empfindungsgegensätze auszudrücken, die in der Gegenüberstellung „positiv-negativ" zusammengefaßt sind, so trägt die Terz mit Recht den auszeichnenden Namen Charakterton. Seine hohe Form verleiht dem Klange positiven = Durcharakter, seine tiefe Form negativen = Mollcharakter.

409.



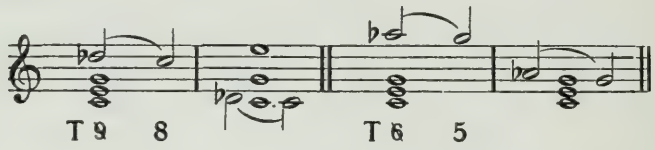
Der negative Ruheklang der Molltonika besteht aus Grundton, reiner Oktave, reiner Quinte und tiefem Charakterton. Diese Form nennen wir die „normale Molltonika". Jede Abwärtsbeugung der Oktave oder der Quinte vernichtet den Moll-Ruheklang und führt einen Moll-Bewegungsklang herbei (Beisp. 409). Zur belebenden und verzierenden Innenbewegung innerhalb der

410. a) b) c)



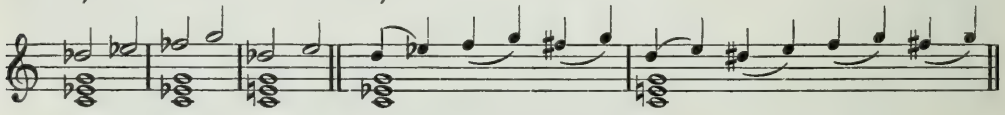
Tonika sind uns von der Natur zunächst die Töne 9, 11, 13 und 15 gegeben. Sie können jederzeit zur Verzierung der Molltonika angewandt werden, ohne die Mollwirkung aufzuheben (Beisp. 410a). Allerdings erscheint die Mollwirkung durch diese Töne aufgehellt, aufgeheitert, verklärt. Die abwärts verschärften Formen dieser Töne verschärfen die Mollwirkung beinahe bis zur Unverständlichkeit, zur Unerträglichkeit, zu qualvoller Grausamkeit (Beisp. 410b). Nur Ton 25, die Abwärtsverschärfung des Tones 13, bleibt leichter verständlich und erträglich, sogar in engster Lage (Beisp. 410c). Daraus ist von neuem zu ersehen, daß die Quinte einer Verundeutlichung keinen so großen Widerstand entgegensetzt wie der Grundton, die Oktave und der Charakterton. Bei der

411.



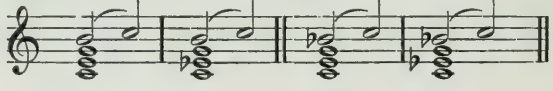
Durtonika hingegen ist die Abwärtsverschärfung des Tones 9 leicht verständlich und, ebenso wie die Abwärtsverschärfung des Tones 13, zur Herbeiführung einer Mollfärbung jederzeit anwendbar (Beisp. 411). Eine Abwärtsverschärfung des Tones 11 ist beim Durklange unmöglich; denn Ton 21 ist im temperierten System dem Ton 20 gleich, *fes* = *e*.

412. a) b)



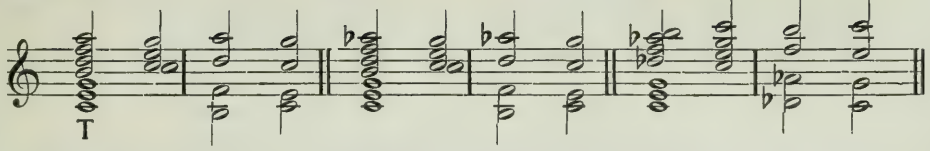
Einer Aufwärtsführung setzen die abwärts gebogenen Formen Widerstand entgegen (Beisp. 412a), weil ihre Aufwärtsführung dem Mollsinne widerspricht und weil außerdem zur Aufwärtsführung die primären und aufwärts verschärften Formen von der Natur gegeben sind (Beisp. 412b). — Daß der

413. a) b)



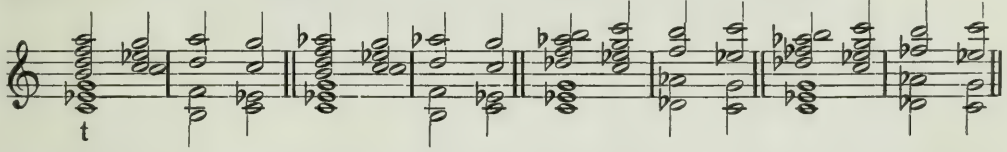
Leitton 15, der nur zur Hinaufführung in die reine Oktave bestimmt ist, niemals in abwärts gebogener Form vorkommen kann und darf, ist selbstverständlich (Beisp. 413a). Durch die Abwärtsbeugung verliert er seine Leittoneigenschaft, seinen Sinn (Beisp. 413b). Er wird abwärts gerichteter Strebeton.

414. a) b) c)



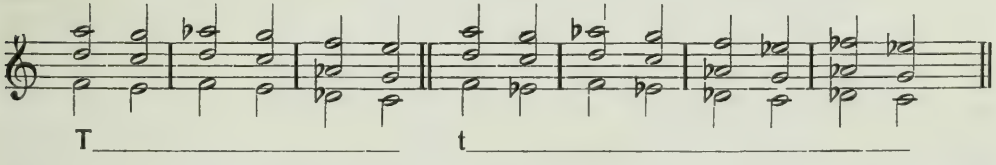
Beim Durklange ist als Innenbewegung anzuwenden: 1. die starke Durbewegung der Töne 9, 11, 13, 15 (Beisp. 414a); 2. die schwache Mollfärbung durch Ton 25 (Beisp. 414b); 3. die starke Mollfärbung durch die Töne 17 und 25 (Beisp. 414c). — Beim Mollklange ist als Innenbewegung anzuwenden:

415. a) b) c) d)



1. die starke Durfärbung der Töne 9, 11, 13, 15 (Beisp. 415a); 2. die schwache Mollfärbung durch Ton 25 (Beisp. 415b); 3. die verschärfte Mollfärbung durch die Töne 17 und 25 (Beisp. 415c); 4. die stärkste Mollwirkung durch die Töne 17, 20 und 25 (Beisp. 415d). In allen diesen Fällen kann der Leitton, als ein-

416.

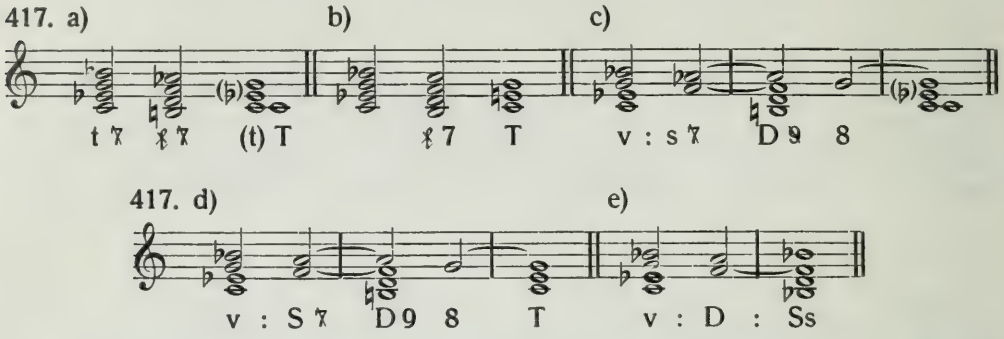


ziger hinaufführender Ton, weggelassen werden, so daß nur die Abwärtsbewegung in ihren verschiedenen Stärkegraden übrigbleibt (Beisp. 416). Eigentümlich mutet es an, daß bei der Molltonika die abwärts verschärfte None und Quarte (Beisp. 410b) nicht so angenehm und verständlich klingen wie die unverschärfte None und Quarte (Beisp. 410a), während die abwärts verschärfte Sexte (Beisp. 410c) angenehmer und dem Mollcharakter entsprechender wirkt als die unverschärfte Sexte (Beisp. 410a). Die Aufklärung dieses scheinbaren Widerspruches erfolgt später.

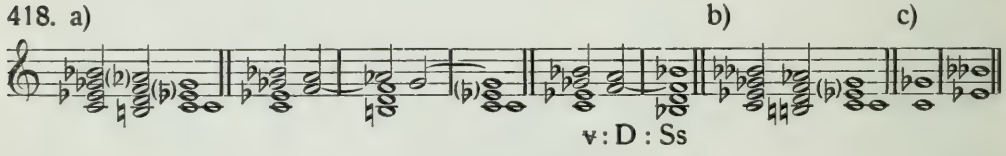
54. Aufgabe. Bilde T- und t-Harmonien mit Mollfärbungen erzeugenden Innenbewegungen in allen Molltonarten.

Zweitens. Der Tonika-Strebeklang besteht aus Grundton, reiner Oktave, reiner Quinte, hohem Charakterton und Strebeseptime. Charakterton und Strebeton bilden das wichtigste Strebe-Intervall: die Strebequinte. Sinn und Zweck des Tonika-Strebeklanges ist: die im hohen Charakterton eingeschlossene

Bewegungsenergie zu wecken und den Ruheklang T zur Fortbewegung zur S hin zu veranlassen. Da die Molltonika keinen aufwärts führenden Charakterton besitzt, kann sie niemals ein richtiger, normaler Strebeklang werden. Durch



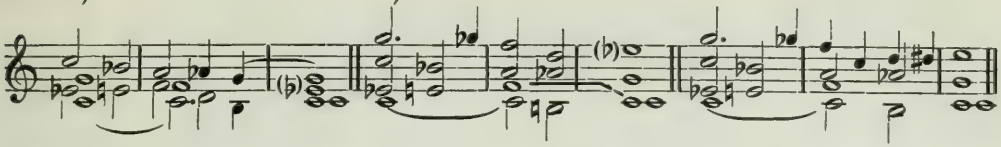
Hinzufügung der Strebeseptime wird die Molltonika ein unnormaler Strebeklang, ein Bewegungsklang in der Form eines v-Klanges, der sich nicht mit Bestimmtheit in die reine Subdominante aufzulösen hat. Als normale Auflösungen können der t7 nur solche Harmonien folgen, die entweder den Ton 9 enthalten (Beisp. 417a, b), oder die den tiefen Charakterton als Bestandteil beibehalten (Beisp. 417c, d, e). Im ersten Falle ist aus dem Harmoniefortschritt D:S ein Rückschritt zu einer D-Form geworden: Dur heißt aufwärts und vorwärts, Moll heißt abwärts und rückwärts. Im zweiten Falle ist aus der Ds ein v-Klang zur D/Ss geworden, ein Klang mit scharf betonter Abwärtsrichtung (Beisp. 417e).



Selbstverständlich kann bei dieser Fortschreitung des t-Strebeklanges die Mollwirkung durch Abwärtsbeugung der t-Quinte erhöht werden (Beisp. 418a). Wird schließlich auch noch die Strebeseptime abwärts verschärft (418b), so hat der Molltonika-Strebeklang den höchsten Grad von Abwärtsverschärfung erreicht; er enthält zwei Strebequinten (Beisp. 418c), ist also ein verminderter Septimenakkord und löst sich ganz normal in den auf dem Leitton stehenden verminderten Septimenakkord auf (Beisp. 418b). Als Ziel der abwärts gebogenen Strebeseptime kann nur Ton 25, die kleine Sexte *(as)* folgen. Keine einzige dieser Verbindungen aber führt zur reinen Subdominante! Die reine S kann nur durch den normalen Tonika-Strebeklang T7 = Ds, nur durch einen Harmoniefortschritt herbeigeführt werden. Darum muß der Charakterton der

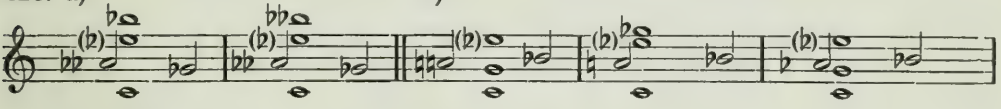
Tonika in seine normale, hohe Form zurückversetzt werden, wenn eine Ds-Wirkung eintreten soll (Beisp. 419a). Die Quinte hingegen kann bei der Ds

419. a) b)

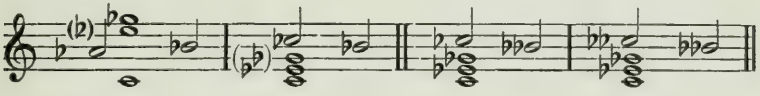


abwärts gebogen werden (Beisp. 419b), weil die Quinte sowieso zur Abwärtsschreitung bestimmt ist. Durch die Abwärtsbeugung der Quinte wird die Mollwirkung erhöht, die Strebewirkung aber nicht aufgehoben, weil sowohl die Strebequinte e:b als auch die Strebeseptime c:b bestehen bleiben. Die Form wird allerdings unnormal und darum schwerer verständlich.

420. a) b)

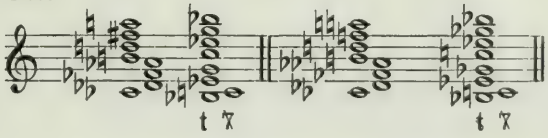


420. c)



Als Innenbewegungstöne treten zu den beim Tonika-Ruheklange besprochenen hinzu: 1. für die abwärts gebogene Quinte *(ges)* die doppelt verminderte Sexte *(ases)* (Beisp. 420a); 2. für die Strebeseptime *(b)* die große Sexte *(a)*, bei freier Fortschreitung auch die kleine Sexte *(as)* und ferner die verminderte Oktave *(ces)* (Beisp. 420b); 3. für die abwärts gebogene Strebeseptime *(heses)* die einfach *(ces)* oder doppelt verminderte Oktave *(ceses)* (Beisp. 420c).

421.



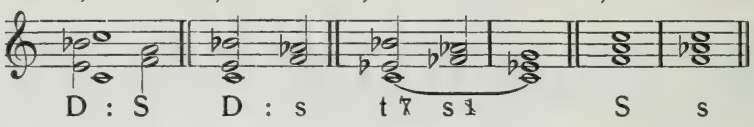
Die Zusammenfassung aller möglichen Innenbewegungstöne ergibt Klänge von schier unfaßbarer Herbheit (Beisp. 421).

55. Aufgabe. Bilde 1. normale, 2. unnormale, durch Innenbewegungen verzierte Strebeklänge auf der Tonika aller Molltonarten.

Merke: Der normale Tonika-Strebeklang ist in Dur und Moll

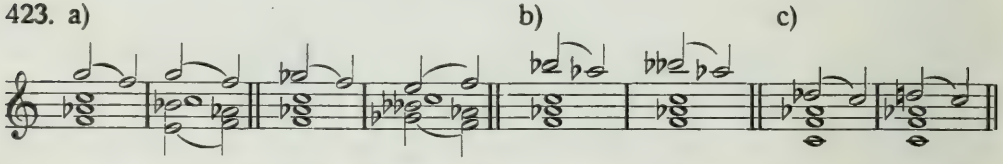
gleich und besteht aus Grundton, reiner Oktave, reiner Quinte, hohem Charakterton und normaler Strebeseptime.

422. a) b) c) d)



Drittens. Die Subdominante. Als Ziel des normalen Ds-Klanges haben wir die Töne 11 und 13 erkannt, die mit dem Grundton (und der Oktave) zusammen die normale S bilden (Beisp. 422a). Da Grundton und Oktave unveränderlich bleiben sollen, Ton 11 aber im temperierten System zu Ton 10 hin nicht verschärft werden kann, so ist nur Ton 13 verschärfungsfähig. Das normale Ziel des Strebetones ist der durch einen Halbtonschritt erreichbare Ton 13. Wird durch Abwärtsverschärfung dieses Tones 13 die Halbtonentfernung zu einer Ganztonentfernung erweitert, so erscheint das normale Ziel unerwartet tief hinabgerückt, der kleine Schritt zu einem gefährlichen Sturz erweitert, das angenehme Hinabsinken zu einer gewaltsamen Hinabschleuderung umgeformt (Beisp. 422b). Geht dem s-Klange irgendeine t-Form voraus, so kann auch Ton 11 eine abwärts verschärfte Form annehmen, wodurch zwar ein größeres Abwärtsstreben, eine größere Unruhe, eine größere Ungewißheit erzielt, aber Klarheit und Verständlichkeit des s-Klanges beeinträchtigt werden (Beisp. 422c). Da die Subdominante die einzige Harmonie ist, die nur abwärts führende Bestandteile aufweist und zur Ausführung eines Rückschrittes zur T hin von der Natur bestimmt ist, also ihrem Sinne gemäß hinabsinkenden Charakter zeigt, so ist die Subdominante diejenige Harmonie, die sich am meisten zur Hervorbringung der Mollwirkung eignet. In normaler Durform enthält sie die große Sexte: Ton 13; in abwärts verschärfter Form die kleine Sexte: Ton 25. Da diese beiden Töne in der theoretischen S-Form (Beisp. 422d) den Wert von Charaktertönen besitzen, so genügt schon die Form dieses „Charaktertones", um eine Dur- oder Mollwirkung hervorzubringen.

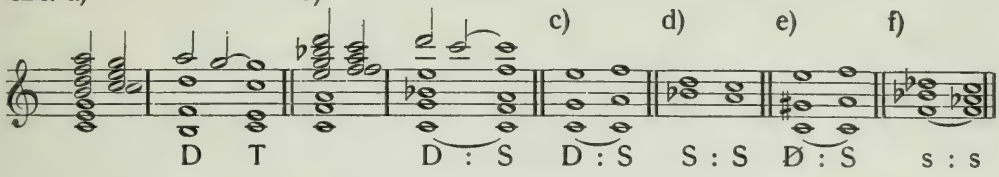
423. a) b) c)



Als Innenbewegungstöne kommen in Frage: 1. zum s-Grundton hin normalerweise die normale T-Quinte, weil nur diese im Ds-Klange normaler Bestandteil ist; unnormalerweise auch die abwärts gebogene T-Quinte, als Vertreter des unnormalen T-Strebeklanges (Beisp. 423a); 2. zur s-Terz hin normal die Strebesept 7; unnormal die abwärts gebogene Strebesept (Beisp. 423b);

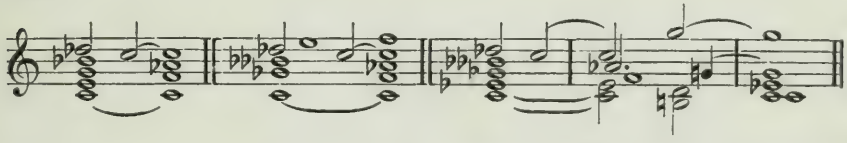
3. zur s-Quinte normal die abwärts verschärfte Form des Tones 9 (also Ton 17); unnormal Ton 9 in hoher Form (Beisp. 423c). Warum wird Ton 17 als normales, Ton 9 aber als unnormales Belebungsmittel der s empfunden? Wir

424. a) b) c) d) e) f)



wissen aus dem I. Teil, daß die Zusammenfassung aller dissonierenden Innenbewegungstöne der T die D-Harmonie ergibt (Beisp. 424a). So ergibt auch die Zusammenfassung aller Innenbewegungstöne der S die Ds (Beisp. 424b). Der D-Nonenklang nun setzt sich zusammen aus zwei entgegengesetzten Elementen: aus einem hinaufstrebenden Teil, Dominante genannt, und einem hinabsinkenden Teil, Subdominante genannt (Beisp. 424c und d). Während die Aufwärtsverschärfungen der D-Bestandteile die Durbedeutung verstärken (Beisp. 424e), wird durch die Abwärtsverschärfung der S-Bestandteile die Mollwirkung hervorgebracht (Beisp. 424f), die doch gerade in einer übernormalen, besonders betonten Abwärtsstrebigkeit besteht. Darum soll jede Moll-Subdominante

425.

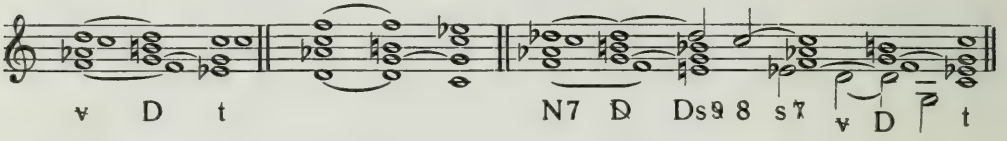


einen tiefen Charakterton aufweisen, der folgerichtig auch None des D-Nonenklanges werden muß (Beisp. 425). Kleine s-Terz und kleine D-None sind in Moll bodenständig, „normal", und bringen in Dur Mollfärbungen hervor; große S-Terz und große D-None sind in Dur bodenständig und bringen in Moll Durfärbungen hervor. Und da alle Dominanten, also auch alle Neben-, Wechsel- und Zwischendominanten denselben Gesetzen unterworfen sind, so gilt obiges Gesetz der Bodenständigkeit für alle Dominanten. Darum ist in Moll die kleine Ds-None, Ton 17, der normale Innenbewegungston der s, die große Ds-None, Ton 9, hingegen unnormaler Belebungston. Darum ist auch bei der Moll-Tonika t die abwärts verschärfte Sexte, Ton 25, angenehmer und dem Mollcharakter entsprechender (Beisp. 410c) als die unverschärfte Sexte, Ton 13 (Beisp. 410a).

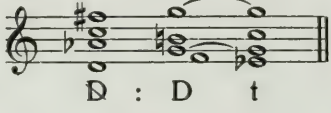
56. Aufgabe. Bilde den s-Klang aller Molltonarten und verziere ihn durch Innenbewegungen.

Viertens. Der Vorbereitungsklang zur Dominante hat den Zweck, das sofortige Zurücksinken der S in die T zu verhüten, die S zu einer Übergangsform in der D-Richtung zu erweitern und eine Schlußkadenz vorzubereiten. Die Erweiterung geschieht durch die Hinzufügung der D-Quinte. Darum muß der s, wenn sie zur D überleiten soll, die richtige, normale D-Quinte, Ton 9,

426. a) b)

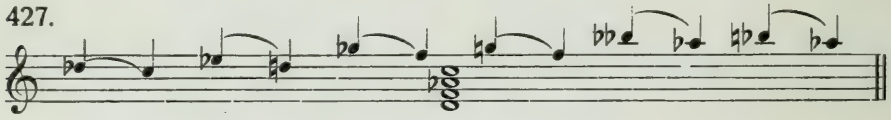


426. c)



hinzugefügt werden (Beisp. 426a). Die abwärts gebogene D-Quinte, Ton 17, führt eine N-Form herbei, die nicht unmittelbar schlußfähig ist, weil ihr übernormaler Bewegungsdrang eine Fortsetzung der Bewegung bis zu einem normalen, ruhigen Abschluß verlangt (Beisp. 426b). Jede Aufwärtsverschärfung irgendeines v-Bestandteiles zur D hin trägt eine Durfärbung in die Harmonie hinein (Beisp. 426c).

427.

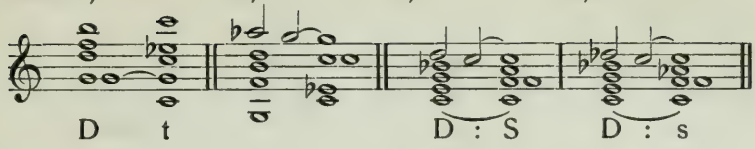


Die abwärts schreitenden Innenbewegungsdissonanzen des v-Klanges sind: 1. die abwärts verschärfte Ds-None, 2. der t-Charakterton, 3. die abwärts gebogene und die normale Ds-Quinte, 4. der abwärts gebogene und der normale Strebeton (Beisp. 427).

57. Aufgabe. Bilde den v-Klang mit Innenbewegungen in allen Molltonarten.

Fünftens und sechstens. Die Dominante hat den Zweck, mit möglichst großer Deutlichkeit und Bestimmtheit, durch einen die Aufwärtsrichtung betonenden Harmoniefortschritt, zum endgültigen Ruheklange hinzuführen. Diesen Zweck kann sie nur in ihrer normalen Naturform restlos erfüllen, d. h. wenn sie als Grundton den dritten Naturklangston, als Charakterton den Leitton 15, als Dehnungston die normale None 9, als Strebeton den normalen Ton 11 (temperiert den Ton $10^2/_3$) enthält. Eine deutlichere D-Form kann es niemals geben. Darum muß auch in Moll diese primäre D-Form angewandt werden, wenn ein wirklich befriedigender Abschluß erzielt werden

428. a) b) c) d)



soll (Beisp. 428a). Eine Mollfärbung erhält die D durch den Charakterton der s, der als kleine None der D hinzugefügt wird (Beisp. 428b). Im Verlauf des Stückes kann, wenn kein Abschluß beabsichtigt ist, zur Steigerung der Mollwirkung jede mögliche Abwärtsverschärfung der D vorgenommen werden. Jede Abwärtsverschärfung des D-Grundtones, des Leittones, der D-Quinte vernichtet aber die normale D-Form und erzeugt einen Mollbewegungsklang, der keine unmittelbare Schlußfähigkeit besitzt und darum in der Schlußformel nicht am Platze ist. Hieraus erklärt sich die eigentümliche Tatsache, daß bei der Molltonika der Ton 9 (Beisp. 410a) und nicht seine Abwärtsverschärfung, Ton 17 (Beisp. 410b), daß ferner bei der Molltonika Ton 11 (Beisp. 410a) und nicht seine Abwärtsverschärfung Ton 20 (Beisp. 410b) als normaler und leichtverständlicher Innenbewegungston empfunden wird. Die Töne 9 und 11 sind normale, die Töne 17 und 20 unnormale Bestandteile der D. Bei der Ds in Moll dagegen gilt nicht die normale T-None (Ton 9) als Innenbewegungston (Beisp. 428c), sondern die Terz der zweiten Subdominante ss (Ton 17), die selbstredend klein sein muß (Beisp. 428d). Ton 9 gehört zur Ds des Durgeschlechtes und erzeugt in Moll unstreitig eine starke Durfärbung. Nur Ton 17 kann als Terz der Moll-ss in Frage kommen. So lösen sich die scheinbaren Widersprüche. Unser Ohr und unser Harmoniegefühl erfassen die natürlichen, dem Naturklange entsprechenden Beziehungen der einzelnen Töne und Harmonien viel leichter, als unser Verstand sie zu erklären vermag.

58. Aufgabe. Bilde die D-Harmonie, auch mit Innenbewegungen, in allen Molltonarten.

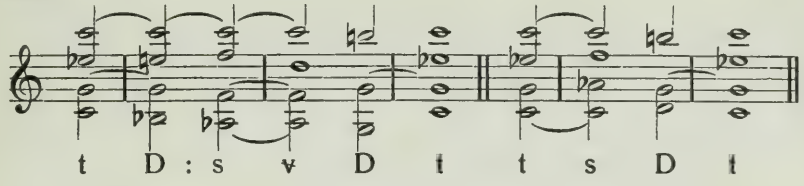
Siebentens. Die Schlußtonika soll als endgültiger Ruheklang der vollkommene Ruheklang sein. Im idealsten Falle müßte sie darum, wie es in der einstimmigen Musik geschah, nur durch den Grundton, den Fundamentalton, ausgedrückt werden. Am zweitbesten wäre der Schluß mit Grundton und Oktave, wie es in der zweistimmigen Musik Regel war. Der mehr als zweistimmige Satz führte zunächst den Schluß mit Grundton, reiner Oktave und reiner Quinte ein. Dieser „leere Quintschluß", der jahrhundertelang in Gebrauch war, ist äußerlich vollkommen ruhig, d. h. er enthält keine Dissonanz und keine Strebekonsonanz. Auch seine Form ist normal, denn sie enthält die aufeinanderfolgenden ungeradzahligen Naturklangstöne 1 und 3. Aber der Quintklang erweckt in uns das Gefühl der Leere, der Hohlheit, der Unvollkommenheit, so daß in uns der Wunsch nach größerer Vollkommenheit der Harmonie rege wird. Der Begriff der vollkommenen Ruhe ist beim

leeren Quintklang bereits in den Begriff einer latenten Unruhe übergegangen. Dem Wunsche nach Vervollkommnung des Klanges entspricht die Hinzufügung des normalen Charaktertones, der großen Terz. Auch diese Form enthält nur unmittelbar aufeinanderfolgende ungeradzahlige Naturklangstöne und ist darum normal: Ton 1 + Ton 3 + Ton 5. Durch die große Terz erhält der Schlußklang Kraft, Festigkeit, Sicherheit, verhaltenen Betätigungsdrang. Auch diese Eigenschaften widersprechen dem Begriff vollkommenster Ruhe und setzen an seine Stelle den Begriff latenter Bewegungsenergie. Durch sie wird der Schlußklang freudig, neue Taten verheißend. Und dieses gesunde, frische, Kraft enthaltende und Taten verheißende Wesen gewinnt unsere Sympathie, befriedigt unser normales Verlangen nach Licht und Leben.

Der Mollschluß mit der kleinen Terz, dem tiefen Charakterton, ist äußerlich keineswegs weniger ruhig als der Durschluß; aber er ist negativ; er verheißt keine Taten; er hat die Tatkraft verloren und sehnt sich nach Ruhe. Darum ist auch seine Form unnormal. Er enthält die ungeradzahligen Naturklangstöne 1 + 3 + 19, weist also zwischen Quinte und Terz eine ganz gewaltige Lücke auf. Der Mollklang enthält zwar weder eine Dissonanz noch eine Strebekonsonanz; aber er ist unfreundlich, krankhaft, Trauer bringend, darum weniger sympathisch als der Durklang. Wir lieben nicht das Schwächliche, Welke, an Not und Unfreiheit Gemahnende. In der ganzen Natur gilt nur das Positive, das Kraftvolle. Was sich nicht positiv zu behaupten vermag, ist überall in der Natur dem Untergang geweiht. Das negative Moll ist das Sinnbild der Vergänglichkeit, der Schwäche. Selbst das brutale aktive Moll ist in seiner Wirkung negativ: es bringt Unterjochung, Unglück, Schmerz. Zarlino (1517—1590) prägte den Ausdruck: der Molldreiklang „entfernt sich ein wenig von der Vollkommenheit der Harmonie"; und diese geringe Abweichung von der Vollkommenheit der Harmonie genügt, um den Mollklang in seiner Schluß- und Ruhewirkung gewaltig zu beeinträchtigen. Er soll darum als Schlußklang nur dann stehen, wenn die Mollwirkung weiter dauern, der Zuhörer mit dem Gefühl der Nichtbefriedigung entlassen werden soll. Da aber viele Komponisten ein unbefriedigtes Gefühl am Ende ihrer Mollstücke aus ästhetischen Gründen vermeiden wollen, so wird wohl immer eine ganze Anzahl Mollstücke mit dem Durklang schließen. Es ist der menschlichen Natur unmöglich, beständig in einer Empfindung des Rückwärts- und Abwärtsschreitens, in einer negativen Empfindung, zu leben. In einem Mollstück soll zum mindesten vor dem Abschluß eine Durdominante mit ihrem starken Leitton der Abwärtsbewegung Einhalt tun und die Hoffnung auf eine kommende normale Aufwärtsbewegung nicht ganz schwinden lassen. Selbst die abschließende Molltonika erhält durch die vorausgehende Durdominante einen Schimmer der Hoffnung, der Verklärung. Seit 500 Jahren ist darum die Dominante in Dur und Moll gleich. Es gibt also nur eine einzige Art von Bewegungsharmonien, deren Sinn und Zweck eine Abwärtsbeugung ihrer wichtigsten Bestandteile verbietet: die Do-

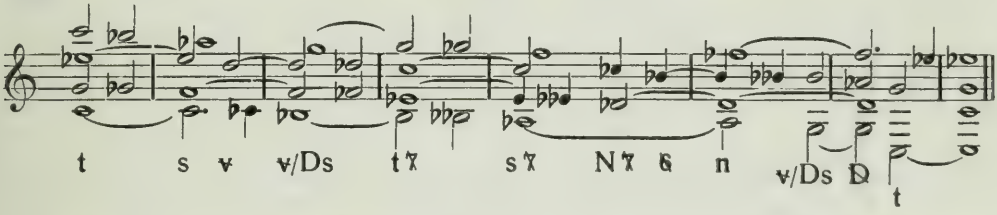
minanten. Nur durch die kleine None erhalten sie eine Mollfärbung. Jede mollartige Veränderung ihrer organischen Bestandteile vernichtet die Dominante und formt sie zu einem Bewegungsklange ohne Schlußfähigkeit um. Alle anderen Bewegungsharmonien aber sind der größten Veränderung im

429.



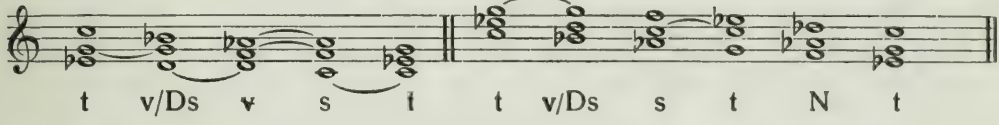
Mollsinne zugänglich. Der normale Harmoniekreislauf heißt demnach in Moll: t Ds s v D t, oder elliptisch: t s D t (Beisp. 429).

430.

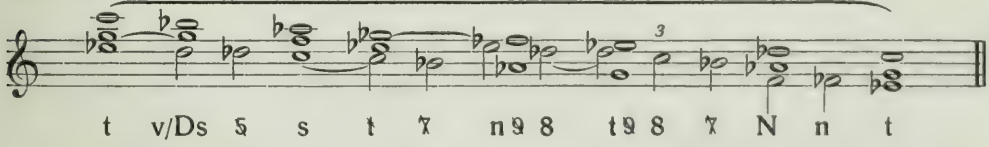


Reine Mollverbindungen, bei denen jede Aufwärtsbewegung und jede Verwendung normaler und aufwärts verschärfter Töne vermieden wird, sind nur sehr schwer zu erzielen und von gezwungener, trostloser Wirkung, weil bei ihnen jede Dominantwirkung, also gerade die überzeugendste Fortschrittswirkung, ausgeschlossen ist (Beisp. 430).

431. a)



431. b)

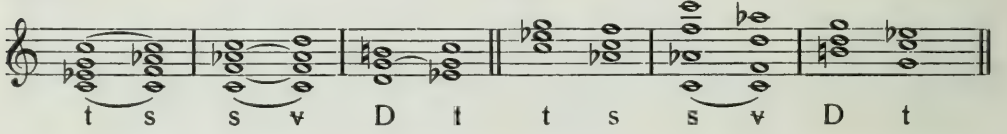


Harmonische Rückschrittverbindungen begünstigen das Abwärtsschreiten, jedoch muß dabei jede D-Form in eine v- oder s-Form abwärts gebogen und meist auch elliptisch weitergeführt werden (Beisp. 431). Ein fort-

währendes Hinabschreiten ist auch in Moll unnatürlich: fortgesetzte Entspannung ohne vorhergehende und gelegentlich erneute Spannung ist unmöglich! Logische Harmoniefolge als Abbild der ewigen, strengen Naturgesetze muß der Inhalt aller Musik sein, aus einem Fundamente kommend, in dasselbe Fundament zurückkehrend, wie bereits Scotus Erigena treffend sagte.

Die für das menschliche Ohr angenehmste und für den Menschengeist verständlichste Form der logischen Harmonieverbindung ist die melodische Stimmführung. Daher der ewige Schrei nach der Melodie! Die Grundlage aller Melodie aber ist die Sekundenfortschreitung und nicht die sprunghafte Weiterführung der Stimmen. Da nun auch in Moll die wichtigsten Harmonien nur aufwärts eine gute sekundenweise Stimmführung ermöglichen, so ist auch in Moll die Aufwärtsbewegung aus melodischen Gründen zu fordern und nicht gegen den Sinn der Molltonart; wohl aber schwächt sie die Mollwirkung ab. Die Verbindungen t s, s v, D t zum Beispiel ergeben nur auf-

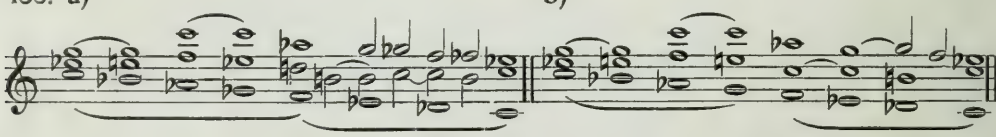
432. a) b)



wärts lauter Sekundenschritte (Beisp. 432a), abwärts dagegen Intervallsprünge in mehreren Stimmen (Beisp. 432b). Jede Dominante bringt mindestens einen aufwärts führenden Stimmschritt mit sich. Darum hieße es gegen die Natur verstoßen, sollte in jedem Mollstück jedwede Aufwärtsbewegung vermieden werden. Nur die künstlerische Absicht rechtfertigt die gelegentliche Anwendung dieser besonderen Bewegungsart.

Die Oberstimme des Beispiels 431b zeigt die Molltonleiter in ihrer schärfsten Form: außer Grundton und Oktave ist jeder Ton gewaltsam abwärts gebogen. Diese Tonleiter stellt einen ungeheuerlichen Absturz von der Oktave zum Grundton dar ohne irgendeinen Ruhepunkt während des Sturzes. Durch die Anwendung normaler Töne kann der Sturz gemildert, können Ruhepunkte eingelegt werden. Die normale Quarte *f* zum Beispiel anstatt der abwärts ge-

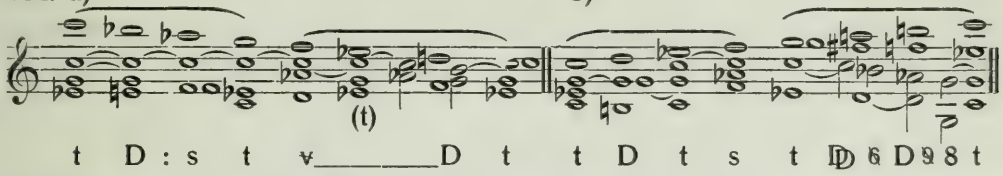
433. a) b)



bogenen Quarte *fes* stellt einen solchen Ruhepunkt, ein Aufhalten des Sturzes dar (Beisp. 433a in der Unterstimme). Diese C-Molltonleiter ist die hypophrygische Skala der alten Griechen. Wird die primäre t-Quinte *g* dem Sturz entgegengestemmt, so entsteht die altgriechische Normalskala (das griechische

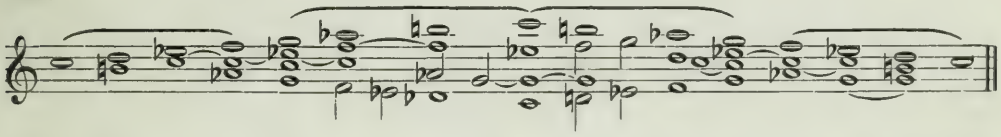
Dorisch (Beisp. 433b, Unterstimme) mit dem Ruhepunkte auf der t-Quinte. Wird als vorletzter Ton nicht die abwärts verschärfte, sondern die normale D-Quinte, Ton 9, angewandt, so erhält auch die untere Hälfte der Skala einen Gegendruck gegen den heftigen Absturz (Beisp. 434a, Oberstimme). Auf diese

434. a) b)



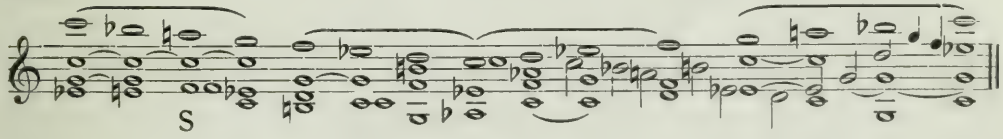
Weise entsteht die heutige Normal-Mollskala, unser melodisches Moll, das unbedingt als das vollkommenste, das vernünftigste Moll bezeichnet werden muß; denn es bietet eine Molltonika mit reiner Quinte, eine Moll-Subdominante mit reiner Quinte und eine vollkommene Dominante mit reiner Quinte. Daß aufwärts eine Änderung nötig wird (Beisp. 434b), darf uns nicht wundern: abwärts gebogene Töne setzen ihrer Aufwärtsführung Widerstand entgegen und müssen aus melodischen, aus logischen Gründen in ihre normale Form zurückversetzt werden, wenn der Widerstand der abwärts gebogenen Formen unüberwindlich erscheint. Moll ist nun einmal kein hinaufführendes Geschlecht! Die harmonische Molltonleiter (Beisp. 435) er-

435.



hebt, wie ihr Name besagt, keinen Anspruch auf melodische Vollwertigkeit; trotzdem gilt die übermäßige Sekunde nicht mehr als unmelodisches Intervall.

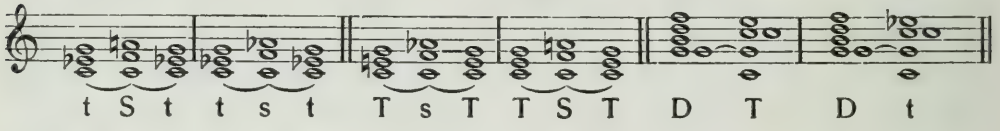
436.



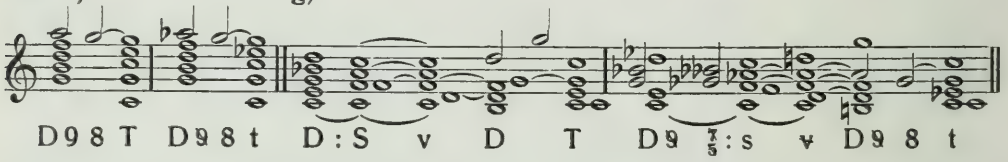
Der dorische Kirchenton entsteht, wenn in der melodischen Mollskala auch abwärts die Dursubdominante angewandt, und aufwärts der Leitton vermieden wird (Beisp. 436). Daß ausgerechnet die Subdominante, die einzige klar und deutlich hinabführende und darum zur Hervorbringung von Mollwirkungen besonders geeignete Harmonie, im dorischen Kirchenton nicht abwärts verschärft wird, ist ein Beweis, daß zur Zeit der Einführung dieser Ton-

art die Durempfindung bereits stark durchgebrochen war. Die Dominantempfindung war jedoch nur sehr unvollkommen vorhanden; denn die Anwendung des Leittones wurde erst viel später, nach jahrhundertelanger praktischer Vorarbeit, zum Gesetz erhoben. Erst die Einführung der normalen D-Quinte, des Tones 9, im Aufwärts- und Abwärtsschreiten an Stelle der griechischen Abwärtsverschärfung, des Tones 17, zeigt den Augenblick der beginnenden Dominantempfindung an. Eine so krasse Zwitterhaftigkeit, wie sie das Kirchendorisch darstellt, war nur in einer Übergangszeit möglich, jedoch als Entwicklungsglied notwendig!

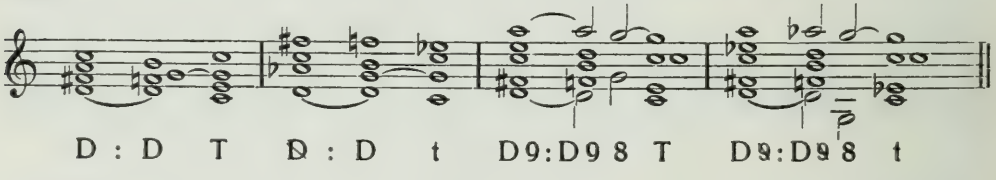
437. a) b) c) d) e)



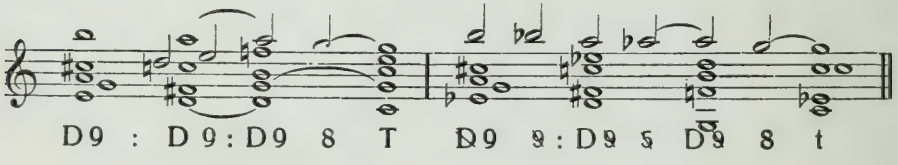
437. f) g)



437.



437.



Zusammenfassung. Erstens: Der Molltonika widerspricht die Dursubdominante (Beisp. 437a); der Molltonika entspricht (und ist darum als normal zu betrachten) nur die Mollsubdominante (Beisp. 437b). Zweitens: Der Durtonika widerspricht nicht die Mollsubdominante, weil die Subdominante von Natur aus zur Abwärtsbewegung bestimmt ist (Beisp. 437c); trotzdem ist in Dur nur die Dursubdominante als normal, weil primär, anzusehen (Beisp. 437d). Drittens: Der Dominantstrebeklang ist in Dur und Moll gleich (Beisp. 437e); nur die Dominantnone ist verschieden, weil sie der Subdominantenterz gleich

ist; demnach ist in Dur die normale None groß, in Moll klein (Beisp. 437f). Viertens: Alle Nebendominanten in Dur und Moll erhalten einen hohen Charakterton; ihre Quinten, Septimen und Nonen aber können in Dur und Moll verschieden sein (Beisp. 437g). Fünftens: Alle Zwischenharmonien, also alle v-, l-, N- und Parallelklänge bevorzugen in Dur die normalen und aufwärts verschärften Tonformen, nehmen aber in Moll fast ausschließlich die abwärts verschärften Formen an. Sechstens: Die Anwendung der hohen Formen erzeugt in Moll Durfärbung; die Anwendung der tiefen Formen erzeugt in Dur Mollfärbung.

59. Aufgabe. 1. Bilde zahlreiche einfache und verzierte Harmonieverbindungen und Harmoniekreisläufe vorwärts und rückwärts (Harmoniefortschritte und Harmonierückschritte) in allen Molltonarten, auch unter Benutzung der alten griechischen und Kirchen-Tonarten. 2. Versuche die gefundenen Verbindungen bis zur schärfsten Mollform abwärts zu beugen und allmählich bis zum strahlendsten Dur aufzuhellen. 3. Bilde Mollsätzchen in freier und gemischter Klangverbindung für Klavier und Streichquartett zusammen.

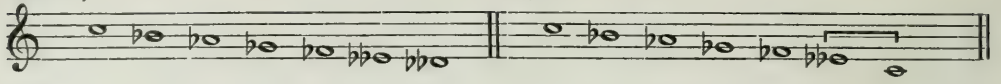
Fünfunddreißigstes Kapitel.

Die Molltonleitern.

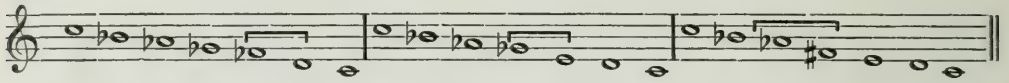
Als Normaltonleiter gilt für die Naturklangslehre die Durtonleiter. Sie besteht aus zwei gleich gebauten, aufwärts führenden (jonischen) Tetrachorden = Viertonreihen, z. B.: *c d e f—g a h c.* Die Halbtöne liegen von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe. Von dieser Normaltonleiter werden in der heutigen Musik zwei Molltonleitern, die harmonische und die melodische, durch Erniedrigung einiger Töne (die Erniedrigung wird durch das b-molle = ♭ ausgedrückt, daher der Name Moll; vgl. Teil I, S. 10 bis 16) abgeleitet. Die melodische Molltonleiter wird abgeleitet, indem aufwärts nur der dritte, der Charakterton, erniedrigt wird, abwärts aber der siebente, sechste und dritte Ton, z. B.: *c d es f—g a h c; c b as g—f es d c.* Die harmonische Molltonleiter wird abgeleitet, indem aufwärts und abwärts der dritte und sechste Ton erniedrigt werden, der siebente aber immer hoch bleibt, so daß von sechs nach sieben eine übermäßige Sekunde entsteht, z. B.: *c d es f—g as h c; c h as g—f es d c.*

60. Aufgabe. Bilde auf sämtlichen 12 Tönen der temperierten Quintenreihe und auf sämtlichen 12 Tönen der temperierten Quartenreihe die Durtonleiter (bis zu 12 Kreuzen und bis zu 12 Be) und forme sie zu melodischen und harmonischen Molltonleitern um.

438. a) b)

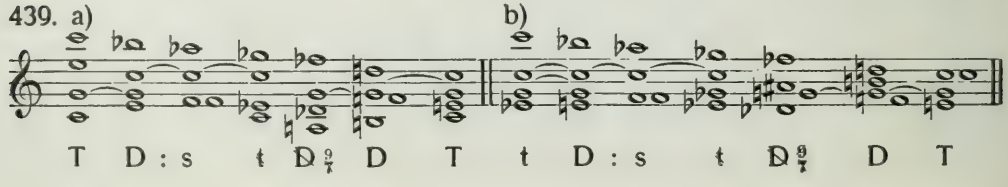


438



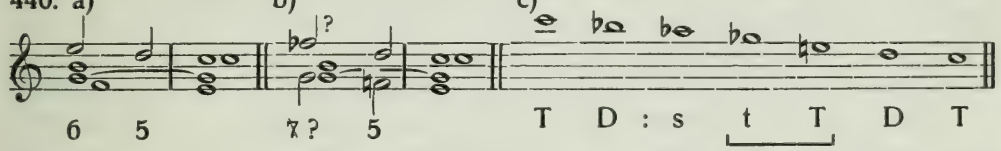
Die schärfste Molltonleiter müßte die abwärts gerichtete „Ganztonleiter" sein (Beisp. 438a). Eine „normale" Ganztonleiter kann es nicht geben. 1. Jede Ganztonleiter ist gezwungen, an irgendeiner Stelle enharmonisch fortzuschreiten, die reine Sekundenfolge zu durchbrechen (Beisp. 438b bei ⌐). 2. Jede Ganztonleiter ist gezwungen, stellenweise zweimal hintereinander dieselbe Harmonie gelten zu lassen, wo unser Tonalitätsgefühl ganz bestimmt verschiedene Harmonien erwartet. 3. Durch diese erzwungene zweimalige Geltung derselben Harmonie ensteht eine „Ellipse", durch die die streng-logische Folge durchbrochen wird, was dem Wesen der „Tonleiter" widerspricht. Z. B. ist die Folge *eses—c* elliptisch, weil zwischen dem abwärtsgebogenen Tonika-Charakterton *eses* und dem Ruheklang T oder t mindestens die D stehen muß; die Folge *fis – e* ist elliptisch, weil auf *fis* zunächst *g* folgen müßte usw. 4. Eine Ganztonleiter ist nur temperiert möglich, weil die Natur eine Teilung der Oktave in sechs gleiche Abstände nicht kennt. Die Ganztonleiter muß auf unser Gefühl sprunghaft wirken, weil der primäre Harmoniekreislauf nicht erkennbar, sondern durch Verschärfungen verschleiert, stellenweise sogar vernichtet ist. Die Schreibweise dieser Tonleiter in Beispiel 438a ist eine Konstruktion, d. h. sie ist dadurch entstanden, daß schematisch große Sekunde an große Sekunde gereiht wurde, ohne Rücksicht auf den tonal-logischen Zusammenhang. Diese Schreibweise ist darum unmusikalisch. Eine jede Tonreihe muß, wenn sie musikalisch sein soll, entweder abwärts in den Grundton oder aufwärts in die Oktave münden: das ist nicht Menschengesetz, sondern Naturzwang! Also muß der letzte Ton der mit *c* beginnenden Reihe *c* heißen (Beisp. 438b). Aber auch diese Form ist noch unmusikalisch, weil der vorletzte Ton *eses* eine so stark abwärts gebogene t-Form voraussetzt, daß unmöglich unmittelbar darauf der absolute Ruheklang T eintreten kann. Wir wissen, daß der vollkommene T-Ruheklang nur durch die vollkommene D schlußfähig eingeführt werden kann. Darum ist es einleuchtend, daß der vorletzte Ton der Ganztonreihe keine doppelt abwärts gebogene T-Terz sein kann, sondern die normale D-Quinte sein muß

439. a) b)



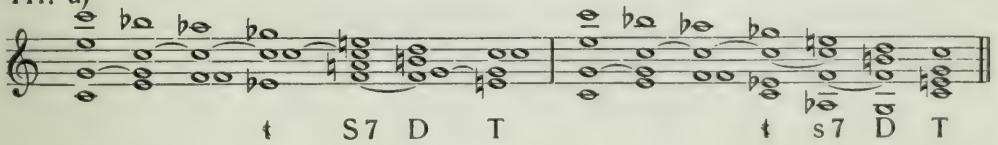
(Beisp. 439a und b). Die Töne *fes—d*, die derselben Harmonie angehören, bilden nur für das Auge einen verminderten Terzsprung; das Ohr hört einen Sekundenschritt. Der Doppel-Querstand *des—f* in der Unterstimme gegen *fes—d* in der Oberstimme ist nicht zu beanstanden; die Fortschreitung der (tiefen) unnormalen in die (hohe) normale D-Form ist ein Harmoniefortschritt! Trotz der starken Abwärtsverschärfungen klingt die Ganztonleiter nicht nach „Moll". Warum nicht? Weil unser Ohr, vom Tonalitätsgefühl geleitet, die „einfachsten" und darum richtigsten Tonbeziehungen herstellt. Unser Ohr hört den drittletzten Ton *fes* als den Charakterton *e*, weil dieser Ton der für das Gefühl nächstliegende Ton 5 des Naturklanges ist. Diese Auffassung wäre unmöglich, wenn der Ton *fes*, wie es von Natur aus der Fall ist, höher wäre als der normale Charakterton 10, weil sich dann *fes* in den Charakterton *e* aufzulösen hätte, wodurch die Ganztonleiter aufgehoben würde. Da aber der Ton *fes* bis zur Form des Tones 10 hinabtemperiert wurde, so muß unser Ohr den Charakterton 10 immer wiedererkennen, wenn dieses Erkennen auf irgendeine Weise möglich ist. Hier ist es möglich; denn leichter ist es, Ton 10 als dissonierende Innenbewegungssexte der D aufzufassen (Beisp. 440a), als eine verminderte

440. a) b) c)

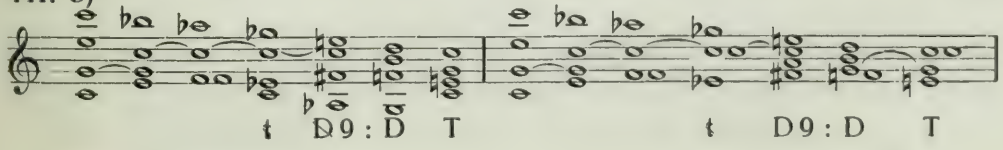


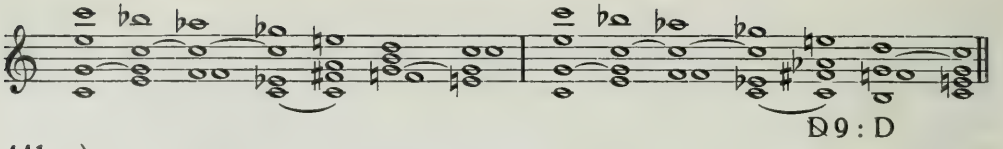
D-Septime (Beisp. 440b) zu empfinden, weil der Charakter der verminderten Septime mit dem Charakter des Dominant-Strebetones gar keine Ähnlichkeit mehr zeigt. Darum ist es auf jeden Fall richtiger, den drittletzten Ton als *e* statt als *fes* zu schreiben (Beisp. 440c). Es widerspricht aber unserem Harmoniegefühl, in der Mitte der Tonleiter zwei Tonikaformen hintereinander anzunehmen. Wir hören vor der D lieber eine S- oder v-Form; und da der Ton *e* abwärts schreitende Innenbewegungsdissonanz einer jeden S- und v-Form sein kann, so entfällt für die Einführung des Tones *e* jede Schwierigkeit (Beisp. 441a und b).

441. a)

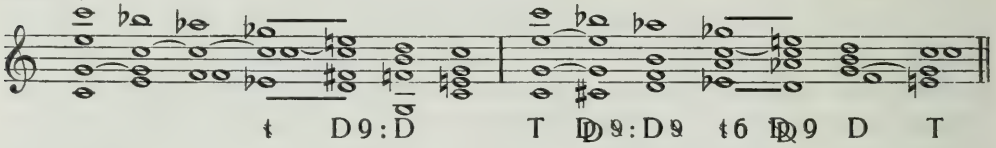


441. b)



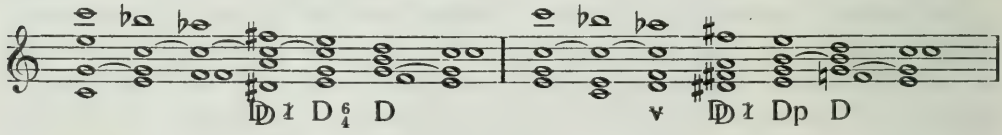


441. c)

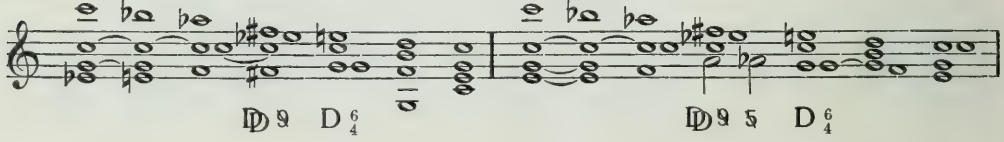


Warum klingen trotzdem die Folgen t S7 und t s7 in Beisp. 441a so entsetzlich herb und schwer verständlich, während die Folgen t D9 und t D9 in Beisp. 441b milder und verständlicher klingen? Abwärtsverschärfungen sollen zu ihrem unteren Nachbarton hinabführen. Das Ziel des tiefen t-Charaktertones *es* ist die D-Quinte *d*. Dieses *d* ist aber in der S- und s-Harmonie nicht enthalten; darum wirken die Folgen in Beisp. 441a elliptisch und nicht ohne weiteres verständlich. Im D-Klange aber ist der Auflösungston *d* organisch vorhanden, mithin wird die Auflösung des Tones *es* vollzogen, selbst wenn der Ton *d* in der D-Harmonie unterschlagen wird, wie in Beisp. 441b. Die Einführung der Nonendissonanz in gerader Bewegung mit der Einführung des Grundtones wird als „Schönheitsfehler der Stimmführung" von unserem Gefühl nicht allzu schwer gewogen (Beisp. 441c). Noch einfacher und leichter wird das Verständnis dieser Stelle der Ganztonleiter, wenn der Charakterton *e* als dissonierende Sexte des D-Klanges aufgefaßt und das vorhergehende *ges* als *fis* geschrieben und als elliptisch aufgelöster Bestandteil des D-Klanges behan-

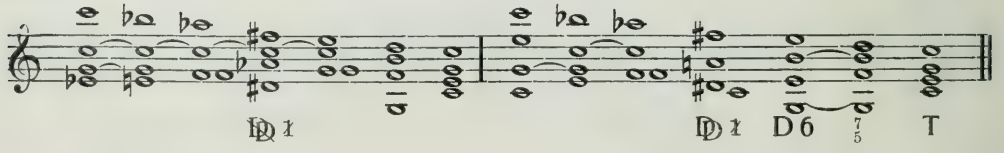
442.



442.

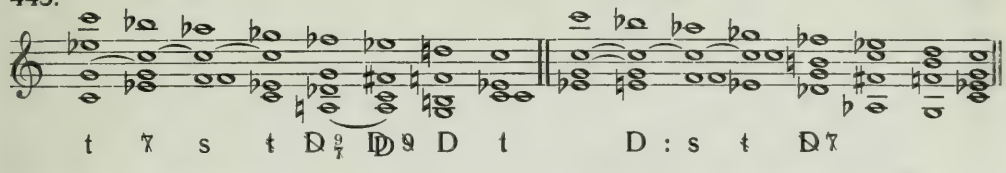


442.

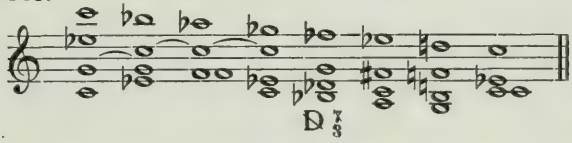


delt wird (Beisp. 442). Damit dürfte die einfachste und unserem Tonalitätsgefühl entsprechendste harmonische Deutung der Ganztonleiter erreicht und der Nachweis erbracht sein, daß die abwärts führende Ganztonleiter keine Molltonleiter ist. Eine Mollwirkung kann nur dadurch erzielt werden, daß der Mollcharakterton an drittletzter Stelle eingeschoben wird (Beisp. 443). Dadurch

443.



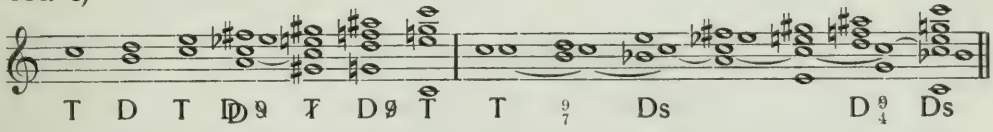
443.



hört die Tonleiter auf, eine Ganztonleiter zu sein; sie erhält Ähnlichkeit mit der ersten Form der Molltonleiter (Beisp. 431b), mit der sie übereinstimmt bis auf den vorletzten Ton, der in Beisp. 431b die griechische, abwärts gebeugte, in Beisp. 443 aber die normale D-Quinte ist.

444. a) b)

444. c)



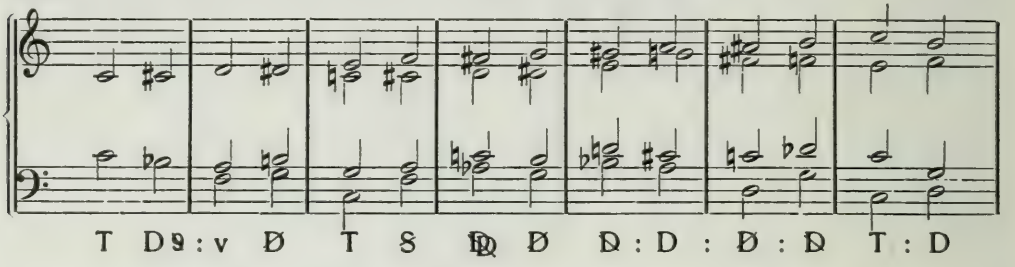
Die aufwärts geführte Ganztonleiter kann nicht eine Spur von Mollwirkung zeigen, weil sie eine übernormale, ungestüm hinaufstürmende Tonreihe darstellt. Die Schreibweise in Beisp. 444a ist ebenso falsch wie die Schreibweise der Abwärtsführung in Beisp. 438a; der letzte Ton muß *c* heißen (Beisp. 444b). Der Terzsprung *ais—c* ist eine Ellipse, weil der Zielton *h* der D-Quinte *ais* unterschlagen ist. Ein befriedigender Abschluß, eine überzeugende Einführung der Schlußtonika kann auf diese Weise niemals herbeigeführt werden (Beisp. 444c). Das ist aber auch nicht der Zweck der Ganztonleiter; unnormale Verbindungen können nur unnormale Wirkungen erzeugen! Wozu wären von der Natur normale und unnormale Verbindungsmöglichkeiten vorgesehen,

wenn ihre Wirkung die gleiche sein sollte? Dieses Unterschiedes müssen wir uns stets bewußt bleiben.

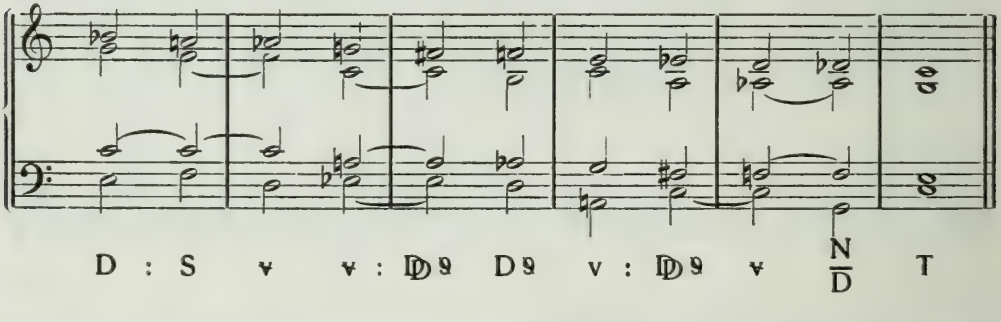
61. Aufgabe. Bilde Ganztonfolgen aufwärts und abwärts in verschiedener Schreibweise und suche sie in logische Harmoniefolgen zu kleiden.

62. Aufgabe. Untersuche die chromatische Tonleiter auf- und abwärts auf ihre Mollwirkung hin und kleide sie in verschiedene harmonische Gewänder nach Art des Beispiels 445; lege die chromatische Tonleiter abwechselnd in alle Stimmen.

445.



445.



B. Reizklangmusik.

Sechsunddreißigstes Kapitel.

Die körperlichen Beziehungen zwischen uns und der Welt außer uns werden durch Nervenfasern vermittelt, die unseren ganzen Körper durchziehen und die Aufgabe haben, jede Berührung mit der Außenwelt dem Gehirn als dem Wahrnehmungszentrum zu melden, damit das Gehirn aus der Art der Berührung die zum Wohl des Körpers notwendigen Schlußfolgerungen ziehen kann. Die Nervenfasern verrichten ihre Arbeit instinktiv, d. h. ohne unser Bewußtsein, ja selbst gegen unseren Willen, und sind in gesundem Zustande mit einer ungeheuer großen Empfindlichkeit, „Reizfähigkeit", ausgestattet. Krankhafte Zustände übersteigern oder vermindern die Reizfähigkeit.

Durch jede Berührung wird auf die berührten Nervenfasern ein „Reiz" ausgeübt, durch den sie in einen „Reizzustand" versetzt und zur Ausübung ihrer

Tätigkeit gezwungen werden. Die von der Sonne ausgehenden Lichtwellen z. B. berühren die in unserem Auge liegenden Enden der lichtempfindlichen Nervenfasern, versetzen sie in einen Reizzustand, der sich als Meldebewegung zum Gehirn hin auswirkt. Im Gehirn wird die empfangene Meldung untersucht und das Ergebnis der Untersuchung den Zwecken des Lebens dienstbar gemacht. Der ganze Vorgang beansprucht nur einen geringen Sekundenbruchteil. Auch eine Tonwahrnehmung kann nur durch Nervenreizung ermöglicht werden; somit ist jeder Ton ein „Reizton", jede Musik „Reizmusik".

Unsere Nerven melden dem Gehirn nicht nur die erfolgte Reizung, sondern auch den Stärkegrad der Reizung. Eine jede auch nur ein wenig über das Maß der Zuträglichkeit für den Körper hinausgehende Reizung empfinden die Nerven als unangenehm, oft als schmerzhaft, und lehnen sie mehr oder weniger energisch ab. Die Nerven wachen für das Wohlergehen des Körpers.

Drei Arten von Nervenreizungen sind in der Hauptsache zu unterscheiden. Erstens: Die dem Körper zu seinem Aufbau und zu seiner Erhaltung notwendigen Berührungen mit der Außenwelt empfinden unsere Nerven als normale, selbstverständliche Reizungen. Zweitens: Jede Berührung mit der Außenwelt, die dem Körper Schaden bringen könnte, lehnen unsere Nerven als unnormal, unangenehm, gefährlich oder bereits schädlich ab. Drittens: Zwischen diesen beiden liegt eine dritte Art. Sie umfaßt alle Reizungen, die weder schädlich sind noch unbedingt notwendig erscheinen, weil ihre Zweckmäßigkeit nicht unmittelbar einleuchtet. Diese übernormalen, aber unschädlichen Reizungen tragen dazu bei, die Reizfähigkeit der Nerven zu erhalten, nach bestimmten Richtungen hin zu steigern, sie dem Bewußtsein des Menschen näherzubringen und alle Kräfte und Organe des Körpers zum höchsten Grade der Entwicklungsmöglichkeit hinaufzuführen. Der Mensch hat sich daran gewöhnt, die erste Art, die normalen Reizungen, im allgemeinen Sprachgebrauch nicht mehr als Reizungen zu bezeichnen. So sprechen wir im allgemeinen nicht von einer Reizung, die klares, richtig temperiertes Trinkwasser auf unsere Geschmacksnerven ausübt. Wir finden das Wasser im Gegenteil „reizlos", geschmacklos. Dagegen finden wir Weine, Liköre „reizvoll", weil sie eine übernormale Reizung auf unsere Geschmacksnerven ausüben. So finden wir auch Gehörseindrücke, die nur die allernotwendigsten Reizungen auf unsere Gehörnerven ausüben, reizlos, z. B. die gewöhnliche Umgangssprache des Menschen, die gewöhnlichen Tierlaute, überhaupt alle Laute und Geräusche des Alltags. Nur dasjenige, was sich über die Alltagsgewohnheit erhebt, wirkt „reizend" und zieht unsere Aufmerksamkeit auf sich, um entweder als schädlich abgelehnt oder als angenehm geduldet zu werden.

Die absichtliche Herbeiführung oder künstliche Erzeugung übernormaler, jedoch unschädlicher Reizungen ist mit einem Wohlgefühl verbunden, das in einer freudigen Stimmung seinen Ausdruck findet. Übernormale, angenehme Reizungen zu erzeugen ist das Ziel der Kunst. Maler, Bildhauer, Baumeister,

und nicht zuletzt die Erzieher zum Genuß der Schönheit der Natur sorgen für das Auge; Dichter, Musiker für das Ohr; Gastronome für die Geschmacksnerven; die verschiedenen Sportarten für die übrigen Organe des Körpers. Ihre Förderlichkeit für das Wohl des Menschenkörpers ist der Beweis für ihre indirekte Notwendigkeit. Natürliche Veranlagung, geheimer Naturzwang veranlaßt jeden Menschen, zu dieser oder jener Kunst- und Sportart Zuneigung zu bekunden.

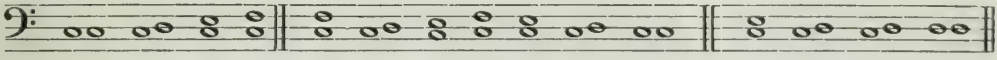
Die Entdeckung des ersten auf derselben Tonhöhe festgehaltenen Tones muß, weil diese Erscheinung keineswegs alltäglich war, auf den Entdecker so „reizend" gewirkt haben, daß mit dieser Entdeckung der Beginn der Musikgeschichte zusammenfällt. Die Wiederholung ein und desselben langausgehaltenen Tones bewies, daß diese übernormale Reizung keine schädliche, sondern eine angenehme Wirkung ausübte. Der Mensch suchte sich nun derartige Gehörsreizungen durch seine eigene Stimme oder unter Mithilfe von Instrumenten wiederholt zu verschaffen; er idealisierte die Geräusche des Alltags, indem er sie zu Tönen umformte. Daß er schon früh bis zur äußersten Grenze seiner Aufnahmefähigkeit vordrang und seinen Gehörnerven „Unerhörtes" zumutete, hat seinen Grund einmal darin, daß jeder, und besonders jeder primitive Mensch das Verlangen in sich trägt, seine eigene höchste körperliche Leistungsfähigkeit kennenzulernen; dann aber auch darin, daß eine öfter wiederholte ungefährliche Reizung ihre Reizkraft einbüßt und das Verlangen nach einer stärkeren Reizung wachruft. Sehr früh schon gab es Schlag- und Blasinstrumente, die an die Gehörnerven sehr hohe Ansprüche stellten.

Jeder einzelne Ton bringt aber nicht nur eine, sondern so viele Reizungen hervor, als Tonwellen während der Dauer des Tones die Gehörnerven in Bewegung setzen. Jede einzelne Tonwelle erzeugt eine Nervenreizung, und weil die Tonwellen so schnell aufeinander folgen, daß ein Abstand zwischen ihnen für uns nicht zu erkennen ist, darum findet eine Dauerreizung statt, die wir als ausgehaltenen Ton empfinden. Immerhin wird es einige Zeit gedauert haben, bis der Mensch der Reizungen einzelner Töne überdrüssig wurde. Erst als diese Reizungen alltäglich, gewöhnlich, nach allgemeinem Sprachgebrauch „reizlos" geworden waren, wandte der Mensch sich dem unmittelbaren Wechsel von Tönen verschiedener Höhe und Stärke zu: er fand die Melodie, die eine Steigerung der spielhaften Betätigung der Nerven, eine gesteigerte wohltuende Reizung mit sich brachte. Einzelne Individuen empfanden die allgemein gebräuchlichen Reizungen sehr schnell als abgetan, als reizlos; sie suchten und fanden neue Reizungen. In großem Abstand folgte die „Menge", erst ablehnend und widerwillig, dann meist mit um so größerer Begeisterung. Dieses Schauspiel wiederholt sich in jeder Entwicklungsepoche der Weltgeschichte. Prinz Tsay-You (1500 v. Chr.) führte nur unter schwersten Kämpfen die Halbtöne *h—c* und *e—f* in die chinesische Musik ein. Bei den Griechen war hundert Jahre später der Halbton das wichtigste, die jeweilige Tonart

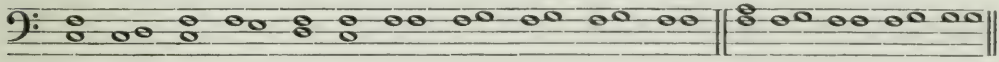
bestimmende Intervall. Ja sogar Vierteltönen und noch kleineren Intervallen wandten die Griechen ihr wissenschaftliches Interesse zu. In der allgemeinen Praxis aber blieb der Halbton das kleinste Intervall. Bis in das neunte Jahrhundert nach Chr. dauerte die Auswertung aller Reizungen, die sich aus der melodischen Anwendung der Oktaven-, Quinten-, Quarten-, großen und kleinen Terzen-, großen und kleinen Sekundenschritte ergaben. Aber auch die einfachste Art der Doppelreizung, der Oktavzusammenklang (Naturklangstöne 1 + 2), hatte ihre Schuldigkeit getan. Von jeher sangen Männer- und Frauenstimmen oder Männer- und Kinderstimmen in Oktaven, und auch Instrumente begleiteten den Gesang in Oktavenparallelen. Wegen der großen Verschmelzung der beiden Oktavtöne zeigt die Oktave nur wenig mehr klangliche Reizkraft als der einzelne Ton; darum galt die begleitende Oktave niemals als zweite Stimme, als besondere „Reizung". Sie bereitete aber auf die „Doppelreizungen" vor, und da man in der melodischen Anwendung kleinerer Intervalle als der kleinen Sekunde eine Steigerung der melodischen Reizkraft nicht zu finden glaubte, mußte man die „Eintönigkeit" der Musik durch eine wirklich neue „Zweitönigkeit", durch eine neue Doppelreizung zu überwinden suchen.

Das zweite Naturintervall ist die reine Quinte (Naturklangstöne 2 + 3). Darum war das Quintenorganum die erste wahre, mit größter Begeisterung aufgenommene Zweistimmigkeit. Die Verschmelzung des Quintklanges steht der Verschmelzung des Oktavklanges nur wenig nach. Darum mußte die Quintreizung sehr schnell „abgebraucht" erscheinen. Ein wenig länger beherrschte das Quartenorganum (Naturklangstöne 3 + 4) die musikalische Praxis. Die Quarte übt als unselbständiges Umkehrungsintervall immerhin eine stärkere Reizung aus als die Quinte. Aber selbst die Oktavverdoppelungen der Quinten und Quarten (Naturklangstöne 2 + 3 + 4 + 6 + 8), durch die drei-, vier-, ja sogar noch mehrstimmige gleichzeitige Oktaven-, Quinten- und Quartenreizungen entstanden, vermochten nicht lange dem Reizbedürfnis zu genügen. So finden wir bereits im neunten Jahrhundert Terzen- und Sekundenzusammenklänge (Naturklangstöne 4 + 5, 5 + 6, 6 + 7, 7 + 8, 8 + 9), zunächst am Anfang und Ende, bald jedoch auch in der Mitte der zweistimmigen Sätze (Beisp. 446).

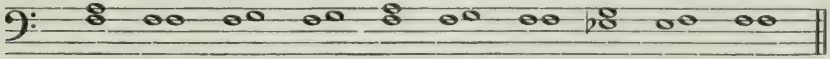
446.



446.

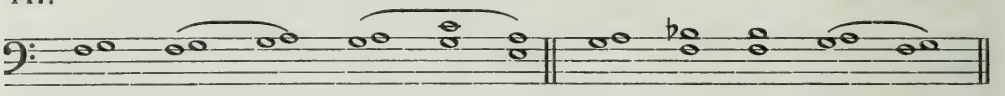


446.



Theoretisch betrachtet sind diese Reiztöne melodische Durchgänge zu einer liegenden Unter- oder Oberstimme. Viel weiter ging man bereits im zwölften Jahrhundert. In Mailand z. B. wurden die kirchlichen Trauergesänge zum Ge-

447.

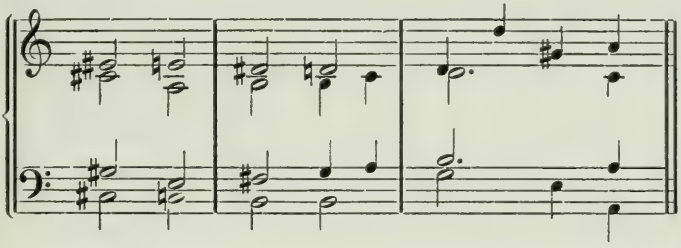


dächtnis der Verstorbenen und zu Ehren der Märtyrer in Sekunden- und Quartengängen ausgeführt (Beisp. 447). Zeitgenossen nennen diesen Gesang „Wolfsgeheul". Wir sehen in ihm das erste verbürgte Beispiel wahrer expressionistischer „Reizklangmusik". Theoretische Rechtfertigung dieser Sekundklangfolgen wurde gar nicht versucht. Sie sollten durch ihre hohe Reizung Schrecken, Gram, Trauer ausdrücken. Ein Zeitgenosse, Franchinus Gafurius (um 1450), vermerkt sogar, daß die Sänger des Ambrosianischen Gesanges zu seiner Zeit große und kleine Sekunden-, reine und übermäßige Quarten-, große und kleine Septimen- und Nonenparallelen sangen. Er schäme sich, diesen Gesang zu beschreiben, weil er von jedem vernünftigen Wohlklang weit entfernt sei. Also bereits zu dieser Zeit versagen zünftige Musiker den kühnen „Reizklangjüngern" ihre Gefolgschaft und suchen ihre Musik verächtlich zu machen. Da aber diese Art von Trauergesängen vom zwölften bis zum vierzehnten Jahrhundert gebräuchlich war, dürften derartige „Reizklänge" immerhin nicht wenigen Musikern charakteristisch und darum anwendungsfähig erschienen sein. Allgemeingut der volkstümlichen musikalischen Ausübung sind sie nicht geworden. Sie hatten das dem Menschen angenehme und allgemein wünschenswerte Maß der Reizung überschritten.

Im dreizehnten Jahrhundert waren die Terzen und Sexten die wichtigsten und häufigsten Intervalle. Leere Oktaven, Quinten und Quarten wurden eine Seltenheit. Terzen und Sexten führten zur Erkenntnis der richtigen Dreiklangsformen (Naturklangstöne $4+5+6$, $10+12+15$) und dadurch zum wahren drei-, vier- und mehrstimmigen Satz, der alle Konsonanzreizungen gleichmäßig anwandte und von Sekunden-, Septimen- und Nonenreizungen nur als verzierenden „Durchgängen" Gebrauch machte. Die reiche Entwicklung des Kontrapunktes vom vierzehnten Jahrhundert ab bringt eine viel häufigere Anwendung der dissonierenden Sekunden, Septimen, Nonen und übermäßigen Quarten, sie führt Synkopenbildungen und die Anwendung der durch Bindungen vorbereiteten Dissonanzen auf gutem Taktteil ein (Naturklangstöne $4+5+6+7$, $4+5+6+7+9$ und ihre Nachbildung auf allen Stufen der Tonleiter). Der Schlußakkord mit leerer Quinte wird als „reizlos" empfunden und durch den Schlußakkord mit großer Terz ersetzt; im Naturklang folgt die große Terz auf die reine Quarte; darum mußte nunmehr die große Terz in Aufnahme kommen. Die reichen harmonischen Mittel führ-

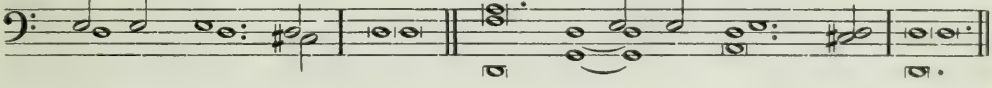
ten zu einer immer größeren Anzahl selbständig geführter Stimmen (bis über dreißig), die einzeln oder gruppenweise gegen- und übereinander geführt wurden, die bald pausierten, bald wieder einsetzten und so eine Klangreizung von gewaltiger Masse und Ausdehnung hervorbrachten. Dazu traten die Reizwirkungen der verschiedensten Instrumente, die mit ihren verschiedenen Klangfarben und Tonumfängen der Musik immer neue Reize zuführten. Es entstanden die großen Messen, Passionen, Motetten, Oratorien, die in Gegensatz traten zu den vielen kleinen Vokal- und Instrumentalformen, die aber auch selbst Massen- und Einzelwirkungen, kleinere und ausgedehntere Formen in „reizvollem" Wechsel nebeneinander stellten. Orazio Benevoli (1602—1672), der abwechselnd in Rom und Wien lebte, schrieb z. B. eine Messe für zwölf vierstimmige Chöre, also 48stimmig, mit Orchesterbegleitung. Die baldige Einführung chromatischer Erhöhungen und Erniedrigungen (der 3. Obertongruppe des Naturklanges, der Töne 17—31) führte der harmonischen Reizkraft neue

448.

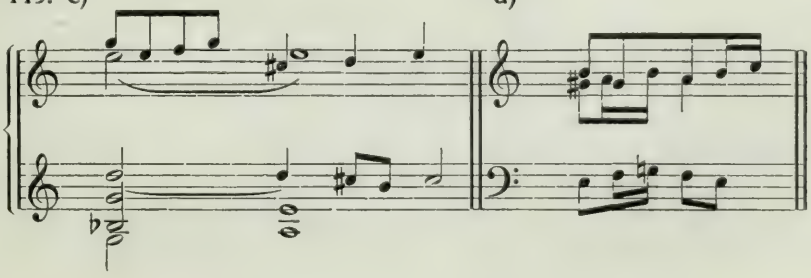


Elemente zu. (Beisp. 448: Fürst Gesualdo von Venosa 1585.) Allerdings sträubten sich auch diesmal wieder die konservativen Zünftler gegen diese „musica falsa" und „musica ficta", d. h. falsche und künstliche Musik. Die Praxis trug über sie den Sieg davon. Die Chromatik wurde häufiger und kühner. Selbst den herbsten Sekundenreizungen (Naturklangstöne 15 + 16) war die Kontrapunkt-

449. a) b)



449. c) d)

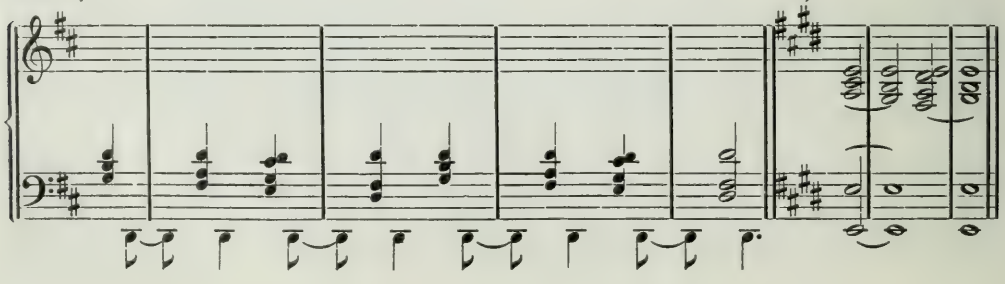


zeit keineswegs abhold. Das *d* des ersten Zusammenklanges in Beispiel 449a aus dem 14stimmigen „Saul, was verfolgst du mich?“ von Heinrich Schütz (1585—1672) bildet einen Vorhalt zu dem darüberliegenden *e*. Während sich der Vorhalt nach *cis* auflöst, schreitet das *e* zum Grundton *d* weiter! Diese Sekundreizung erscheint dreistimmig (Beisp. 449b, zwei Stimmen und Continuo) viermal. Beispiel 449c enthält dieselbe Folge, aber instrumental verziert: zu der großen Sekunde $d+e$ tritt im Durchgang die kleine Sekunde $e+f$, so daß die Töne $d+e+f$ zusammen erklingen. Vom vierten Achtel springt die Oberstimme zum *cis* hinab, während die Töne $d+e$ liegenbleiben, so daß die Töne $cis+d+e$ zusammen erklingen. Nun schreitet *cis* aufwärts nach *d*, *d* aber gleichzeitig abwärts nach *cis*, so daß wiederum $cis+d+e$ zusammentreffen! In Beispiel 449d treffen auf dem zweiten Achtel die übermäßige None $f+gis$ und die kleine Sekunde $gis+a$ zusammen; auf dem nächsten Sechzehntel steht die übermäßige Oktave $g+gis$! Welche Kühnheit der Stimmführung! Welche Kühnheit in der theoretisch einwandfreien Einführung und Fortschreitung herber Reizklänge! (Gleichwertige Anwendung von Tönen der I., II. und III. Obertongruppe!) Claudio Monteverdi (1557—1643), der erste große Musikdramatiker, führte zur Vertiefung des musikalischen Ausdrucks freie Dissonanzreizungen mit solcher Kühnheit ein, daß der Theoretiker Artusius eine Schrift „über die Unvollkommenheiten der modernen Musik“ direkt gegen Monteverdi richtete. Dreiundeinhalbes Jahrhundert, von 1400 bis ungefähr 1750, dauerte die Entwicklung und vollständige Ausbeutung der kontrapunktischen Möglichkeiten. Als diese Entwicklung mit Joh. Seb. Bach (1685—1750) ihren monumentalen Abschluß fand, war die kontrapunktische Reizkraft auch schon verblaßt. Bereits um 1600 fing man an, der Polyphonie und der sich aus ihr ergebenden Massenwirkungen überdrüssig zu werden. Man fand, daß diese Massenwirkungen in ihren überstarken Gehörsreizungen den Text begruben und zur Unverständlichkeit verurteilten. „Zurück zur Einfachheit“ wurde die Losung. Giulio Caccini (1550—1618) und Jacopo Peri (1561—1633) wurden die Führer dieser Bewegung. Caccini gibt eine Liedersammlung unter dem Titel „Nuove Musiche“, Neue Musik, heraus. Das Vorwort zu dieser Sammlung zeigt Caccinis ablehnenden Standpunkt dem Kontrapunkt gegenüber: aus der Unterhaltung mit der Gesellschaft des Grafen Bardi habe er mehr gelernt als aus der 30jährigen Beschäftigung mit dem Kontrapunkt; der Kontrapunkt sei ein Zerstörer der Poesie; er sei nicht imstande, jene wunderbaren Wirkungen im Gemüte der Hörer zu erzeugen, welche die alten Schriftsteller der griechischen Musik nachrühmen; die Musik seiner Tage sei eine bloße Ohrenmusik, bei der der Geist, der Intellekt, leer ausgehe usw. Selbstverständlich wollte und konnte Caccini nicht zur griechischen absoluten Einstimmigkeit zurück; er suchte vielmehr eine relative Einstimmigkeit, die Reizungen neuer Art hervorbringen sollte. Nur eine Hauptstimme, eine richtige Melodiestimme sollte es geben, der sich alle anderen Stimmen als bloße Begleitung unterordnen,

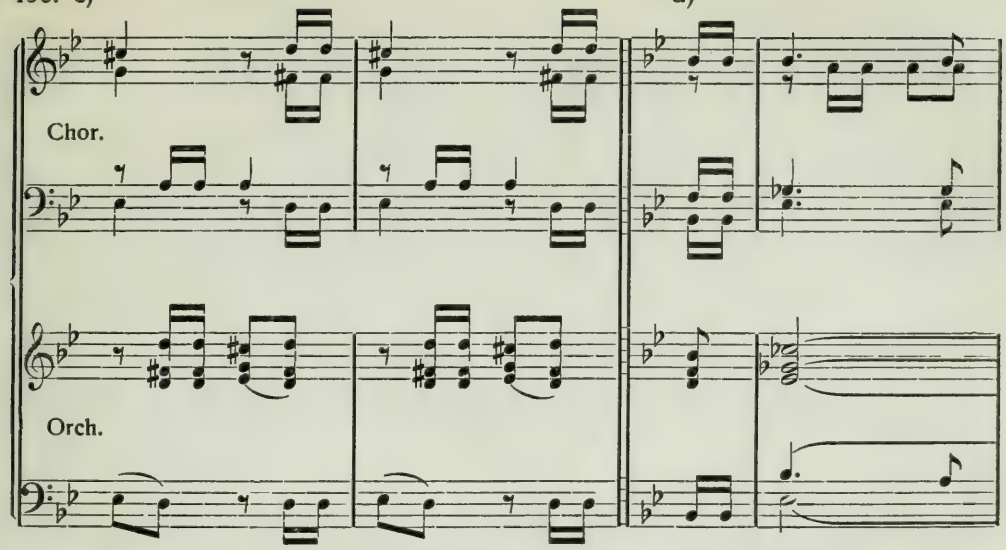
gleichsam den Rahmen zu dem Bilde der Melodie abgeben sollten. Dieses gegensätzliche Verhältnis sollte dadurch deutlich hervorgehoben werden, daß man die gesungene Melodie nicht durch andere Singstimmen, sondern durch Instrumente begleiten ließ. So entstand die „Monodie", der instrumental begleitete Sologesang. Die seit 1200 immer deutlicher hervortretende Erkenntnis der Dreiklangsformen kam der Monodie zustatten. Die Melodie konnte so mit einfachen Akkorden unterlegt werden, die teils als harmonische Stütze, teils zur Akzentuierung wichtiger Worte, also dem dramatischen Ausdruck dienen sollten. Die einfachste Monodie ist das Secco-Rezitativ. Aus Rezitativ, Arie, Chorgesang und Orchesterzwischenspielen entwickelte sich die Oper, die bereits durch Monteverdi ihren ersten Höhepunkt erreichte. Monteverdi vertiefte nicht nur den musikalischen Ausdruck, er führte auch als neue Formen das Duett und längere Orchesterzwischenspiele (Ritornells) ein. Durch charakteristische Anwendung der Orchesterinstrumente schuf er eine „reizvolle" Instrumentation: im „Orfeo" begleiten Posaunen den Gesang Plutos, sanfte hölzerne Orgelpfeifen den Geistergesang, dunkle Baßviolen die Klagen des Orpheus. Am berühmtesten ist seine Anwendung des Streichertremolos in dem dramatischen Epos „Il combattimento di Tancredi e Clorinde" (1624). Erfunden war das Tremolo schon 1617 von Biagio Marini. Instrumente verschiedenster Art standen Monteverdi zur Verfügung. In der ältesten, primitiven Zeit waren Schlaginstrumente (Trommeln, Rasseln, Klappern) die Hauptinstrumente; rhythmische Mannigfaltigkeit mußte die melodische Eintönigkeit „reizvoller" gestalten. Im vierten Jahrhundert v. Chr. aber verwendete man neben den Schlaginstrumenten bereits Flöten und Harfen. Mit zunehmender Kultur nahm der Gebrauch der „Geräuschinstrumente" ab und die Melodieinstrumente gewannen die Oberhand. Bei den Griechen waren Saiteninstrumente und Flöten die Hauptinstrumente. Die Römer, als rauheres Kriegsvolk, bevorzugten laute Trompeten, metallene Pfeifen und Schlaginstrumente. Die christlichen Völker wandten sich wieder den Saiteninstrumenten zu: Harfen, Lauten, Gitarren, Streichinstrumente kamen mehr und mehr in Aufnahme. Daneben blieben Holz- und Metallblasinstrumente in Gebrauch. Vom neunten Jahrhundert ab bürgerte sich die Orgel ein, und im 15. Jahrhundert wurde das Klavichord gebräuchlich, aus dem sich das Klavier entwickelte. So konnte Monteverdi in seinem Opernorchester vereinigen: zwei Orgeln mit Holzpfeifen, eine Orgel mit Zungenpfeifen, mehrere Klaviere, Gitarren, Lauten, Theorben, Harfen, Geigen, Baßviolen, vier Posaunen, zwei Kornetts, eine hohe Flöte (Flageolett), eine hohe Trompete und drei tiefere, gedämpfte Trompeten. Die Streichinstrumente aber beherrschten das Orchester, und die Violinen begannen bereits die führenden Instrumente zu werden. An orchestralen Reizmitteln war also kein Mangel. Die Musik wurde durch die Entwicklung des Opernstils eindringlicher, charakteristischer, leidenschaftlicher, aber auch virtuoser, sowohl in bezug auf den Gesang als auch in bezug auf die Instrumentaltechnik. Die notwendig folgende

Virtuosität brachte eine Verflachung des musikalischen Geschmackes mit sich; äußerlicher Klangreiz, Kastratengesäusel, später Heldentenorbravourariengeschmetter, erregten besonders den weiblichen Zuhörerkreis bis zu hysterischem Wahnsinn. Unglaubliche Komödien und Tragödien spielten sich in den Logen der italienischen und französischen Theater ab. Die Musik wurde ein die Sinne aufreizendes, allerdings idealisiertes Geräusch! Die unmöglichsten Instrumente wurden zur Nervenreizung herangezogen. Giuseppe Sarti (1729—1802) schrieb 1789 ein Tedeum für Chor, Orchester, Glocken und Kanonen und ein Gloria in excelsis für Chor, Orchester, Glocken, Kanonen und Feuerwerk! Viele Kräfte mühten sich, diese Auswüchse zu beseitigen. Aber erst dem klassischen Dreigestirn Haydn, Mozart, Beethoven glückte die vollkommene Säuberung der Musik und ihre Zurückführung auf die reinsten musikalischen Wirkungen. Einfachheit und Klarheit der formalen Anlage, Einfachheit und Klarheit der melodischen Linienführung im Vokal- und Instrumentalsatz, Einfachheit und musikalische Reinheit im Orchestersatz, Beschränkung auf die allernotwendigste Anzahl von Singstimmen und Instrumenten, höchste Vertiefung des Ausdrucks: das sind die Merkmale der klassischen Höhenkunst. Sie übt einen überirdischen, überzeitlichen Reiz aus. Sie ist das musikalische Verjüngungsbad, in dem alle späteren Epochen nach ihren Entwicklungsstürmen und -kämpfen, nach ihren notwendigen Entwicklungsirrtümern, Gesundheit und klaren Blick wiedererlangen, von allem überflüssigen Ballast sich reinigen werden. Die Liebe zur musikalischen Reinheit fand ihren besten Ausdruck in der Vorliebe der Klassiker zur Kammermusik, zu den intimen, jeder Äußerlichkeit abholden Reizen des Streichquartetts und anderer kleiner Zusammenstellungen von Instrumenten. Wo die Klassiker aber zu großen Formen und Mitteln greifen, geschieht es nicht äußerer und äußerlicher Reize wegen; um Ewigkeitswerte handelt es sich dann, um den musikalischen Ausdruck von Unendlichkeiten im Makrokosmos und Mikrokosmos. Eine „Missa solemnis", eine IX. Symphonie Beethovens werden wohl in Jahrhunderten nicht überboten werden! In ihnen ist das Universalgefühl der ganzen Menschheit zusammengefaßt. Auch Beethoven greift gelegentlich zu den schärfsten harmonischen Reizungen. Die vier herben Takte aus der Eroika-Symphonie sind als Beispiel 87e, S. 45 des

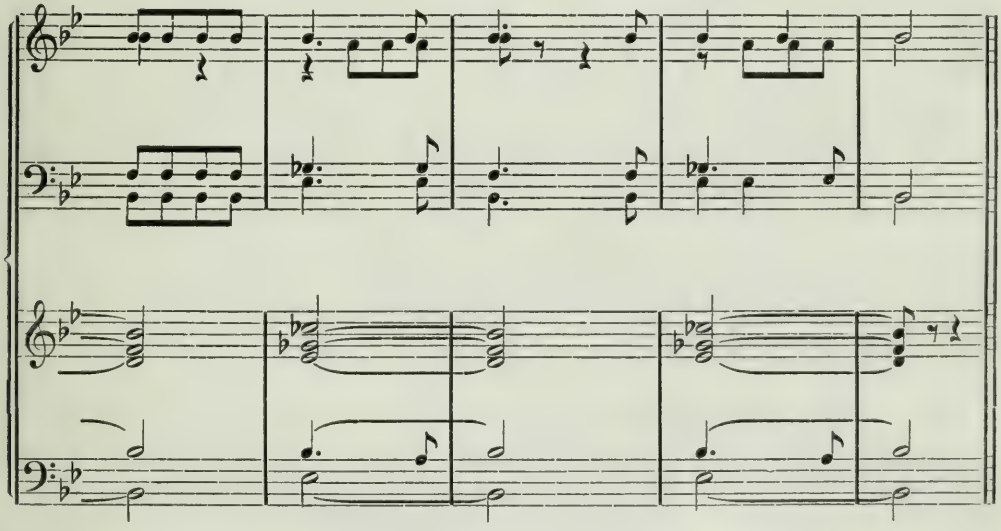
450. a) b)



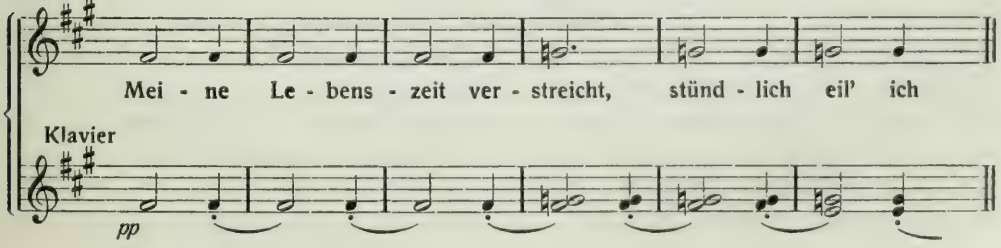
450. c) d)

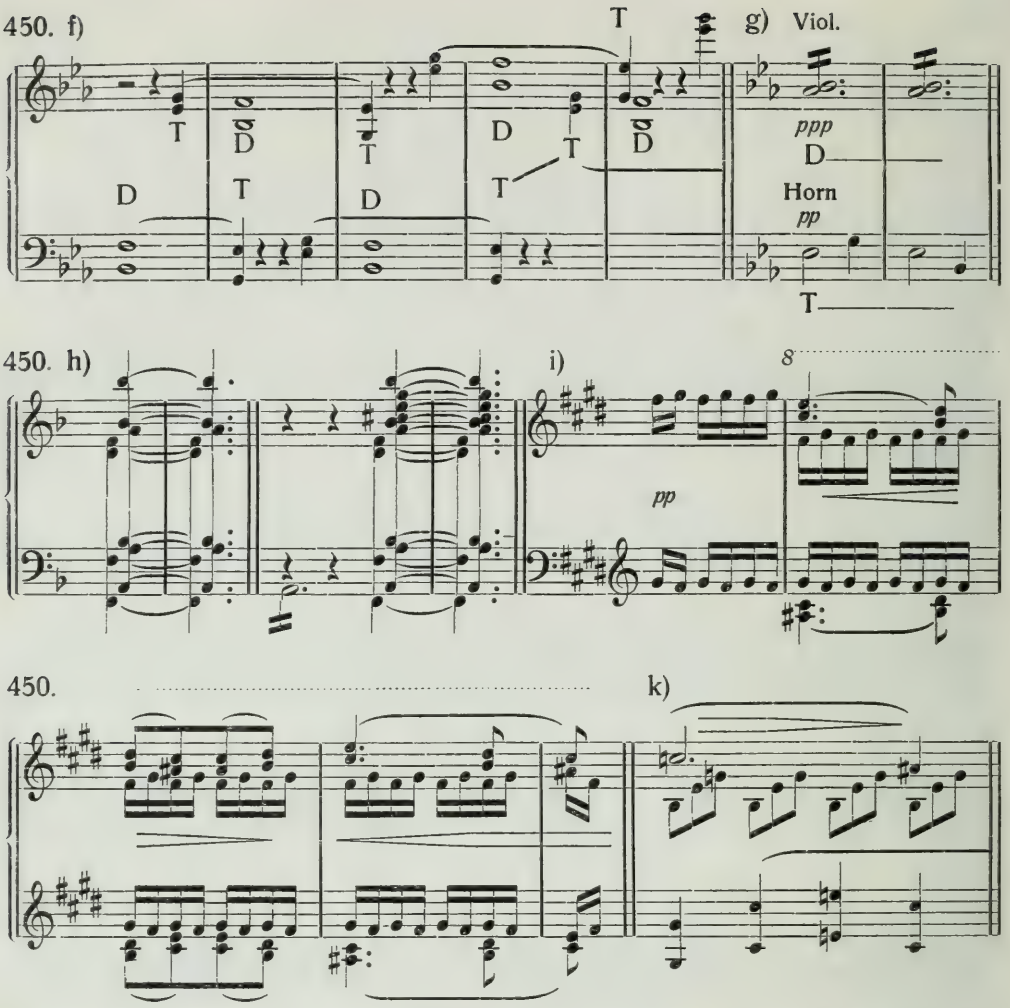


450.



450. e)





I. Teiles wiedergegeben. In der Bagatelle Op. 33 Nr. 6 treffen Leitton, Oktave und None (Zusammenklang von Tönen der I. und II. Obertongruppe) zusammen (Beisp. 450a). Dasselbe ist der Fall im Nachspiel zu dem Liede „Bitten“ (Beisp. 450b). Noch „reizvoller“ sind zwei Stellen im Gefangenenchor der Oper „Fidelio“: bei der ersten Stelle (Beisp. 450c) treffen die D-Töne *es* + *g* + *cis* des Chores mit den T-Tönen *d* + *fis* + *d* des Orchesters zusammen; bei der zweiten Stelle (Beisp. 450d) singen die beiden Bässe mit dem ersten Tenor die s-Harmonie *es* + *ges* + *b*, dazu singt der zweite Tenor die D-Terz *a*, während das Orchester die N-Harmonie *es* + *ges* + *ces* spielt, so daß die Halbtöne *a* + *b* + *ces* zusammentreffen. Diese „Reizung“ wird dreimal hintereinander wiederholt in leisester Tongebung, damit ihre wundersame Reizkraft so recht zur Geltung kommen kann! Auch zweistimmig wendet Beethoven die kleine Sekunde an,

wie z. B. am Anfange des Liedes „Vom Tode“ (Beisp. 450e; vgl. dazu Beisp. 446). In der Engführung am Schluß des ersten Satzes der Abschiedssonate Op. 81a (Beisp. 450f) erklingen fünf Takte lang T und D zusammen: *g* + *es* + *b* + *f*. Ähnlich in den zwei berühmten Takten der Eroika-Symphonie (Beisp. 450g), die sogar Richard Wagner nicht verstand; er verwandelte *as* in *g*! Einen noch weit schärferen Zusammenprall von Tonika und Dominante führt Beethoven im ersten Takte des letzten Satzes der IX. Symphonie herbei (Beisp. 450h). Das vorausgegangene Adagio verklang im leisesten B-Dur. Nun setzen drei Fagotte und vier Hörner mit der t von D-Moll fortissimo ein, und zwar mit dem Charakterton *f* im Baß. Dazu blasen zwei Trompeten fortissimo, von der Pauke fortissimo unterstützt, den D-Grundton *A*, während die hohen Bläser, sechs an der Zahl, fortissimo die kleine D-None *b* in drei Oktaven blasen! Doch auch dieser Ausdruck wird bei Beginn des zweiten Presto desselben Satzes von Beethoven noch überboten, indem er den t-Charakterton *f* auch noch von den Celli und Kontrabässen, die kleine D-None *b* auch noch von den ersten Violinen fortissimo mitspielen läßt, während die Bratschen und zweiten Violinen die D-Töne *cis* + *e* + *g* hinzufügen, so daß die ganze harmonische D-Moll-Tonleiter *d* + *e* + *f* + *g* + *a* + *b* + *cis* + *d*, mithin die vollständige t mit der vollständigen D9 zusammenklingen! — Im zweiten Satz der E-Moll-Sonate Op. 90 (Beisp. 450i) erzielt Beethoven eine wunderbar zarte Innenbewegung durch vier Takte langen Wechsel von kleiner Septime und großer None. Der berühmte, viermal in derselben Form erscheinende Takt aus der Cis-Moll-Sonate Op. 27 Nr. 2 (Beisp. 450k) möge auch noch angeführt sein, bei dem die kleine None ihre ganze Reizwirkung entfalten kann wie nirgendwo in der ganzen Musikliteratur. Für die Anwendung der herben Septime am Ende dieses Taktes sind eher Parallelstellen zu finden. Die Klarheit und Übersichtlichkeit des ganzen harmonischen Verlaufes aber wird bei Beethoven durch diese Reizklänge nicht gefährdet.

Auch die einfache Schönheit und überirdische Reinheit der Klassik vermochte die Menschheit nicht auf die Dauer zu befriedigen. Die Romantik mit ihrem Weltschmerz, mit ihrer Sehnsucht nach über- und unterirdischen Phantasiereichen, verlangte nach schärferen klanglichen Reizmitteln, nach einer phantastischen Ausdrucksweise. Sie bevorzugt harmonische Mehrdeutigkeit, verminderte Septimenakkorde, übermäßige und verminderte Intervalle aller Art (starke Vermengung der Töne der I., II. und III. Obertongruppe), die Häufung greller Kontraste, leisestes Pianissimo und stärkstes Fortissimo, schärfste Dissonanz und weichsten Wohllaut. Schubert, Schumann, Chopin bereichern die Musik in formaler und harmonischer Hinsicht ganz bedeutend. Mendelssohn verbindet romantischen Geist mit klassischer Form. Brahms und Bruckner steigern die symphonischen Ausdrucksmittel und erweitern die symphonischen Formen weit über die klassischen Maße hinaus. In das Äußerliche verlieren sich, sowohl im musikalischen Ausdruck als auch in der Anwendung der Klangmittel, Giacomo Meyerbeer (1791—1864), Hector Berlioz (1803—1869) und

Franz Liszt (1811—1886). Richard Wagner (1813—1883) weiß sich alle inneren und äußeren Ausdrucksmittel der Romantik dienstbar zu machen. Er führt die romantische Idee in seinen Musikdramen zur höchsten Entwicklung. Harmonische und instrumentale Reizungen von unerhörter Kühnheit, unerhörter Ausdruckskraft, von atemraubender Wucht und Fülle sind in den Werken von Brahms, Bruckner (Zusammenklang der Naturklangstöne 1 + 3 + 5 + 7 + 9 + 11 + 13 + 15) und Wagner aufgehäuft. Richard Strauß (geb. 1864) steigert die harmonischen und orchestralen Reizmittel über alles bisher Dagewesene hinaus. Seine gewagtesten Zusammenklänge (Zusammenklang von Tönen der Obertongruppen I, II und III) verlieren jedoch niemals die Fühlung mit ihrem harmonischen Grundton, mit der Tonalität. Sie bleiben einer harmonischen Logik unterworfen. In den äußeren Mitteln aber wendet sich Strauß der Geräuschmusik zu. Nicht nur, daß er Ratschen, Peitschen und die Windmaschine, also nicht idealisierte Geräusche, in das Orchester einführt; allein schon die stundenlange gleichzeitige, fast pausenlose Betätigung von 120 Musikern reizt die Hörnerven mit solcher Gewalt, daß nur zu oft eine unangenehme Ermüdung anstatt des erwarteten Wohlbehagens eintritt. Eine noch größere Zusammenballung von Klangmassen findet statt in der „Symphonie der Tausend" von Gustav Mahler (1860—1911). Das Musikhören ist nicht mehr überwiegend Genuß. Die Nerven beginnen instinktiv eine ablehnende, zum mindesten eine abwartende Haltung einzunehmen.

Neue harmonische Klangreizungen führt die „Exotik" in die Musik ein. Solange sich, wie etwa bei Grieg (1843—1907), die Exotik nur in fremdländischer Harmonik und Rhythmik auswirkt, der Inhalt aber auf hoher Kulturstufe steht, bedeutet die Einführung der exotischen Musik eine Bereicherung; sobald aber unter Exotik die Einführung unkultivierter, primitiver Zusammenklänge wilder oder halbwilder Völker, die hinter der Musikentwicklung um Jahrhunderte zurückblieben, zu verstehen ist, bedeutet sie keine Bereicherung unserer Musik, sondern ein Zurücksinken in längst überwundene Zeiten. Diese Art primitiver „Reizmusik" ist einer kultivierten Menschheit unwürdig. Den Anstoß zu dieser „wilden" Musik mögen wohl die Russen gegeben haben, für die es keine Grenzen des dissonanten Zusammenklanges zu geben scheint. Schon bei Peter Tschaikowsky (1840—1893), einem der zuerst in Westeuropa eingeführten Russen, finden sich nach Riemanns Ausspruch „Momente von wahrhaft barbarischer Roheit und Brutalität". Den russischen Musikern war es gelungen, sich von der Beeinflussung durch die westeuropäische Musik frei zu halten. Ihrer derben Sinnenfreude entsprachen derbere Reizmittel, und so waren sie zu Dissonanzhäufungen gezwungen, die dem feiner empfindenden westeuropäischen Ohr zunächst nicht behagten. Da aber eine Steigerung der harmonischen und instrumentalen Ausdrucksmittel über Richard Strauß und Gustav Mahler hinaus nicht möglich war, so brachte die russische Musik einen Ausweg aus der Sackgasse, in die man geraten war. Die fortwährenden russi-

schen Sekundenpackungen ließen sich nach der hergebrachten Theorie nicht erklären. Darum wurde die alte Theorie in Acht und Bann erklärt und die sogenannte „Atonalität" auf den Schild gehoben. Schönberg (geb. 1874) und der kleine Kreis um ihn, zum großen Teil asiatischer Abstammung, erhoben die Dissonanz zum einzigen musikalischen Zusammenklang. Sie behaupten, es gäbe keine Dissonanz. Die Konsonanz sei eine „unanständig nackte" Klangform und werde erst durch das Dissonanzkleid erträglich. „Normale" Drei-, Vier- und Fünfklangsformen werden grundsätzlich von der Anwendung ausgeschlossen. Nicht nur die Pflicht, sogar die Möglichkeit eines tonalen Zusammenhanges, d. h. die Möglichkeit der Beziehung der Töne auf einen Grundton, wird verneint. Nervenreizung, gesteigert bis zum alleräußersten Grad der Erträglichkeit, ist das Ziel dieser Kunst. So mußte der Zeitpunkt eintreten, in dem der gleichzeitige Zusammenklang aller 12 Töne des temperierten Systems (der „Mutterakkord" und „Pyramidenakkord" von Fritz Heinrich Klein-Linz) als vollkommenster Akkord angesehen wurde. Nicht als schönster Akkord; denn schön und häßlich gibt es nach der atonalen Lehre nicht in der Musik, das seien außermusikalische Begriffe. So kommt es denn, daß man diese Musik weder verstehen noch empfinden kann, daß man sie weder schön noch erhebend, weder wohltuend noch begeisternd finden kann. Die Musik ist zum nichtssagenden, weil alles auf einmal sagenwollenden Tongeräusch erniedrigt worden. Sie will in vier Takten mehr sagen, als Beethoven in vier Symphoniesätzen ausdrückte! Als leicht erreichbare, aber noch lange nicht den „Höhepunkt" in Schönbergs Schaffen darstellende Beispiele seien seine Klavierstücke Op. 11 und Op. 19 der genauen Analysierung empfohlen. Daß Gehörreizungen durch diese Klangballungen hervorgerufen werden, wird niemand bestreiten; aber Musik ist das nicht mehr. Oder soll man das gleichzeitige Anschlagen von 20 nebeneinander liegenden Klaviertasten mit dem Ellenbogen, wie es ein atonaler Künstler in einem Berliner Konzert tat, auch noch Musik nennen? Reizung, unmusikalische Gehörreizung ist es, weiter nichts. Darum wird auch diese Musik ihre Urheber nicht überleben. Schönberg und seine Jünger geben ihrer Richtung fast jedes Jahr einen neuen Anstrich, einen neuen Namen, ein neues System. Wahrheit in der Kunst nennen es die einen, die sich nicht scheuen, dadurch die ganze bisherige Musik der Unwahrhaftigkeit zu zeihen; Entwicklung nennen es die zweiten; Klangexperimente die dritten; impotente Versuche degenerierter Nerven nennen es die meisten. Der positive Wert der Reizklangmusik ist trotzdem ein großer. Wir haben gelernt, die Dissonanz an sich zu bewerten, sie von den strengen Fesseln der alten Lehre, von dem Zwang der Vorbereitung und Auflösung zu befreien. Wir haben empfinden gelernt, daß eine Dissonanz sich in uns selbst auflösen kann und daß eine nervöse Zeit, wie die unsrige, auch eine nervöse Musik haben muß, die sich den Teufel um ererbte Gesetze kümmert. Aber auch diese Musik wird mit der Zeit, der sie ent-

sprang, vergehen. Sobald die Nerven der Menschheit ihre „normale“ Ruhe wiedergefunden haben, sobald die Zeit der Revolutionen, des allgemeinen Herumexperimentierens vorbei sein wird, wird auch die Sehnsucht nach weniger heftigen Reizungen hervortreten. Zwar schwärmt ein Teil des Volkes für „Jazz-Band“, für Neger-Geräuschmusik mit übertriebenem Schlagzeuglärm. Wer aber wird im Ernst diese Kreise als Führer zu höherer Kultur ansehen wollen? Wer wird in der „Musik des Maschinensaales“, die der Amerikaner Antheil in seinem „mechanischen Ballett“ mit Hilfe von 4 Klavieren, 4 Pauken, 3 Schlagzeugen, 1 Schiffssirene, 2 Dampfpfeifen, 3 Blechtrommeln und anderen Geräuschinstrumenten hervorbringt, Musik von hoher Kultur sehen und nicht etwa nur ein interessantes Geräuschexperiment? Ähnliche Ziele verfolgt der Mailänder Luigi Russolo, der bereits 1916 ein Buch: „L'arte dei rumori“ herausgegeben und 1927 ein „Rumorharmonium“ gebaut hat, das in sich die sieben Geräuschinstrumente: „Heuler, Knisterer, Summer, Brummer, Quaker, Gurgler und Zischer“ vereinigt, die auf kleinste Tonhöhenunterschiede (Naturklang!) einstellbar sind! Und dennoch bleibt die Wahrheit des Satzes bestehen: Geräusch und Kultur schließen einander aus! Darum erwacht bereits die Sehnsucht nach der Kammermusik, nach diesem reinigenden Verjüngungsbade, nach dem unfehlbaren Erziehungsmittel zu „musikalischem Hören“! Der Reiz um seiner selbst willen ist als äußerliche Klangform ohne inneren Wert, ohne Inhalt, erkannt worden. Wann kommt der Meister, der die so hoch entwickelte Kunst der Reizung dem Ausdruck der Unendlichkeiten des menschlichen Seelenlebens dienstbar macht? Auf die „Geräuschepoche“ des 48stimmigen Kontrapunktes, die rein musikalisch von hoher Bedeutung war, folgte die „Monodie“; auf die unmusikalische „Geräuschepoche“ der Kanonen- und Feuerwerksmusik folgte die „Klassik“; so wird auch auf die gegenwärtige, fast durchweg unmusikalische „Geräuschepoche“ eine Zeit der Beruhigung, der Selbstbesinnung, folgen. — Noch einen zweiten, ungleich größeren Nutzen kann die Entwicklung aus der Reizklangepoche ziehen. Durch das unentwegte Festhalten an dem klassisch-harmonischen und klassisch-metrischen Prinzip ist die Melodiebildung in ein starres Uniformierungssystem hineingeraten, wodurch die zahllosen Reize freier melodischer Entwicklung verlorengingen. Die von der Tanz- und Marschmusik herübergenommene gleichtaktige Periodisierung (2—4—8—16 Takte oder 3—6—12—24 Takte) wurde zur Schablone. Durch das Zurückgreifen auf die freie melodische Entfaltungsart wird die Melodie — Gott sei Dank! — befreit. Leider wird dadurch gleichzeitig der Künstelei Tür und Tor geöffnet (Schönberg und einige seiner Schüler leisten darin Übermenschliches). Die Verwerfung der Taktgebundenheit befreit den Rhythmus von der Schablone; aber die Verständlichkeit, ohne die alles Tun zwecklos ist und die nur durch Ordnung und Übersichtlichkeit erreicht werden kann, wird durch die freie Rhythmik ernsthaft gefährdet. Melodisch, harmonisch und rhythmisch ist die moderne Reizklangmusik ein persönliches Erzeugnis von nur persön-

lichem Wert, aus der Überschätzung des eigenen Wertes geboren unter strikter Ablehnung einer jeden Rücksicht auf einen allgemeinen menschlichen Ordnungssinn. Jedes Tonstück, so behaupten diese Künstler, sei der einmalige Ausdruck einer einmaligen persönlichen Empfindung! Was bedeuten der Allgemeinheit einmalige Einzelempfindungen einzelner Individuen? Früher galt als höchstes Ziel der Kunst, Allgemeingültiges in allgemein verständliche künstlerische Form zu fassen; heute gilt es: Persönliches in freier, ständig wechselnder Form auszudrücken, so daß nur dem Autor selbst ein restloses Verstehen möglich ist. Außerdem haben diese Werke im Augenblick ihrer Fertigstellung bereits ihren aktuellen Wert als einmaliger Ausdruck einer einmaligen Empfindung und somit ihre Berechtigung verloren; ganz bestimmt aber sind sie „veraltet", wenn die Allgemeinheit auf tausend Umwegen bis zu ihrem Verständnis vorgedrungen ist, da sie dann schon längst von ihrem Urheber, wie es bei Schönberg beständig geschieht, als erledigte Vorstufen der folgenden „höheren" Entwicklung bezeichnet werden, wodurch ihnen ein bleibender Wert abgesprochen wird. Daß jüngere, nicht „von der Idee besessene" Komponisten dieser Richtung instinktiv dem ihnen von der Natur eingepflanzten Ordnungszwang gehorchen und sich einer allgemeinverständlicheren Rhythmik nähern, zeigt ihre Vorliebe für alle Tanzformen, von der Chaconne bis zum Foxtrott. Tanz ist aber nichts anderes als Wiederkehr desselben Rhythmus in gleichwertigen Zeitabschnitten: so wird die freie Rhythmik allmählich wieder in eine gebundene Rhythmik übergehen und die Musik aus der persönlichen Angelegenheit eines einzelnen Grüblers zum ästhetischen Erlebnis der Allgemeinheit erheben.

Eine Weitersteigerung der Reizkraft über den gleichzeitigen Zusammenklang aller zwölf Töne unseres temperierten Systems hinaus ist im Zwölftonsystem unmöglich. Die Möglichkeiten der ersten, zweiten und dritten Naturklangsgruppe (Tabelle I, I. Teil) scheinen erschöpft. Eilige Hände greifen darum wieder nach der vierten Gruppe. Schon die alten Griechen beschäftigten sich mit Vierteltönen. Später, um 1540, ließ Nicola Vicentino ein Klavier mit 17 Stufen in der Oktave, und fast gleichzeitig Gioseffo Zarlino ein Klavier mit 19 Stufen in der Oktave bauen. Die Zwölfteilung der Oktave ließ sich jedoch nicht beseitigen. Sie wurde im Gegenteil durch Werckmeister 1691 und Neidhardt 1706 zur „gleichschwebenden Temperatur" abgeschliffen und durch Bachs „Wohltemperiertes Klavier" zur Grundlage unserer Musikentwicklung erhoben. Busoni versuchte temperierte Drittel- und Sechsteltöne in die Musik einzuführen; Matjuschin, Wyschnegradsky, Lourié, Rimsky-Korssakoff, Hàba und andere arbeiten Vierteltonsysteme aus; Ariel greift wieder auf die temperierte 19-Teilung der Oktave zurück; Carillo und besonders Awraamoff treten für eine 48- bzw. 96stufige Temperierung ein. Theremin und seine Gesinnungsgenossen suchen durch ihre Kathodeninstrumente feinste Tonhöhenschattierungen hervorzubringen und kommen dem Naturklang nahe, der ungefähr 400 Stufen innerhalb der

Oktave als naturgegebene Grenze annimmt. Alle Reize verlieren im Laufe der Zeit ihre Wirkung. Eines bleibt bestehen: die menschliche Sehnsucht nach immer neuen Reizmitteln!

Nach der Naturklangslehre gibt es nur zwei konsonierende Klangformen: den Dreiklang mit Grundton, Charakterton und Dehnungston, und den Strebeklang mit Grundton, Charakterton, Dehnungston und Strebeton. Alle anderen, in diesen beiden Klangformen nicht enthaltenen Töne können diesen beiden Klangformen als „Reiztöne" hinzugefügt werden, wie es der I. Teil gelehrt hat. Das Wesen der absoluten Reizklangmusik besteht darin, daß mit Absicht jeder konsonierende Ruhe- und Strebeklang vermieden, jeder Klang durch freie Hinzufügung einer oder mehrerer milder oder herber Dissonanzen in einen „Reizklang" umgeformt wird.

Die Natur hat unser Ohr so gebaut, daß es den Zusammenklang von Tönen der I., II. und III. Obertongruppe nur dann als „normalen" Zusammenklang aufnimmt, wenn die Anordnung der Töne dem Naturklang entspricht; d. h. die Töne der einzelnen Gruppen sollen nicht nur in weiter Entfernung auseinander liegen, sondern die hohen Obertöne sollen auch den tieferen gegenüber an Stärke abnehmen. Sie sollen den Grundton ihres Klanges beleben, verstärken, färben, ohne allzu große selbständige Bedeutung zu erlangen. Dieser Fingerzeig der Natur wird in der heute als modern geltenden Musik mißachtet; die hohen Obertöne werden nicht nur in die tiefsten Oktaven hinuntergezogen, so daß sie unmittelbar neben den Tönen der I. und II. Obertongruppe und gleichzeitig mit ihnen erklingen, sie werden obendrein in derselben Stärke, ja oft weit stärker erzeugt als die Töne der ersten Gruppen. Wie soll da ein Fundament, eine Klanggrundlage, ein logisches Verhältnis der Töne vom Gehör erkannt werden? Es ist unmöglich, in diesem Tongewirr einen Ton als Grundton zu erkennen! (Man schmeckt vor lauter Salz die Suppe nicht mehr!) Und diese Unmöglichkeit wird am stärksten betont von den reinen „Atonalisten". Das klare Bewußtsein dieser Unmöglichkeit veranlaßt sie, die hinabgezogenen Obertöne als dem Grundton gleichwertig hinzustellen, sie ihrer Eigenschaft als „Obertöne", als „sekundäre" Töne, zu entkleiden und die Behauptung aufzustellen: jeder Ton sei jederzeit selbständiger Grundton und stehe in keinem natürlichen Abhängigkeitsverhältnis zu einem gemeinsamen, übergeordneten Grundton! Die individualistische Loslösung von dem Zwange des Staates, der Kirche, der Gemeinde, der Ehe, der Familie, der Erziehung, der guten Sitte, mit einem Worte: die Loslösung von dem Zwange der Kulturfesseln auf das Tongebiet übertragen! Es ist eine der interessantesten musikgeschichtlichen Entwicklungsperioden. Und dennoch, trotz des großen Geschreis, wird die Musik nicht atonal; sie kann es niemals werden, weil die Natur stärker ist als der eigensinnigste Mensch. Die Natur wird die mißbrauchten Obertöne wieder in ihr Abhängigkeitsverhältnis zum Fundamentalton zurückführen, sobald die Zeit der Gärung vorüber ist und die Mensch-

heit beginnen wird, sich dieser „unnormalen", ganz sicher ins Pathologische hinüberspielenden Nervenreizungen zu — schämen. An einem konkreten Beispiel (für die vielen möglichen) sei der gegenwärtige Stand der Entwicklung festgehalten. Das Flugblatt Nr. 9 der „Musikblätter des Anbruch" veröffentlicht eine Zusammenstellung der kritischen Beurteilungen der Berliner „Wozzeck"-Aufführung. Die ablehnenden Kritiken interessieren uns nicht. Aber die zustimmenden Kritiken, die voll des Lobes über die Oper sind, die die Meisterschaft des Komponisten Alban Berg, des Meisterschülers Arnold Schönbergs, in allen Tonarten rühmen, die die Erscheinung dieser Oper als musikgeschichtliche Großtat preisen, wie sie alle hundert Jahre einmal vorkommt; diese Kritiken zeigen in einzelnen Sätzen ganz genau, daß die Natur ihre Gesetze aufrechterhält, dem besten gegenteiligen Willen einiger Menschen zum Trotz. Nochmals bemerken wir, daß folgende Sätze nur begeistert zustimmenden Kritiken entnommen sind. Der Übersicht wegen stellen wir unsere Anmerkungen in Parenthese dahinter.

1. Oskar Bie (Berliner Börsencourier): „... absoluter Naturalismus ..." (mithin ohne jeden Idealismus). „... Bühnenmusik ... Parodie ihrer selbst ... beinahe vorteilhafter in den Noten zu lesen als zu hören (!!)." „... Mein Verhältnis zu aller Musik Schönbergscher Herkunft war immer (!) mehr ein Verhältnis des Kopfes (!) als des Herzens."

2. Adolf Weißmann (B. Z. am Mittag): „... die auf Papier doppelt staunenswerte Gekonntheit dieser Musik" (also im Klange nur halb so staunenswert?). „... zuweilen hemmt überwuchernde Geistigkeit den Weg der Musik" (einfach gesagt: stellenweise mehr Mache als Musik). „... Entthronung des Gesanges ... Und wie hier das Abseitige (!) gesucht (!) wird, so natürlich (!) auch (!) im Instrumentalen. ... Fragt man mich: Wünschen Sie, daß die Musik sich in diesem Sinne weiterentwickelt, so antworte ich: Nein; ... Ich liebe die Oper und alle Verführungen der Menschenstimme." (Ein lautes Bravo für diese offen ausgesprochene Sehnsucht nach naturgemäßer „Sinnlichkeit", nach Wohllaut, nach „wohltuender" Gehörreizung.)

3. Dr. Adolf Aber (Leipziger Neueste Nachrichten): „... eine recht ungemütliche Partitur" (ungemütlich heißt entweder ohne oder gegen das Gemüt). „... das Gröhlen Betrunkener, das brutale Darauflosmusizieren schlechter Vorstadtkapellen ... in das musikalische Gesamtbild aufgenommen."

4. Dr. Eugen Schmitz (Dresdener Nachrichten): „... Alban Berg ... musikalischer Expressionist, Atonalist und Futurist von reinstem Wasser" (Bestätigung der Zugehörigkeit Bergs zu dieser Richtung). „... es ist feinhörige (!) Edelkakophonie (!), eine schildernde Geräuschmusik" (!).

5. Rudolf Kastner (Berliner Morgenpost): „... So sprunghaft, so kraß die krause Handschrift dieses merkwürdigen Musikers klingt ..... Alle (!) Gesetze von absoluter (!) ‚Schönheit' der Musik sind aufgehoben zugunsten letzter Wahrheit des Ausdrucks" (als ob Schönheit und Wahrheit des Aus-

drucks notwendig Widersprüche wären; und als ob Schönheit nicht eine notwendige Eigenschaft der Kunst wäre; und als ob Bach und Beethoven nicht ebenso wahrheitsliebend gewesen wären, trotz ihrer „Schönheit"). „. . . Stil, Form, Ausdrucksmittel . . . so seltsam, daß sie zur grandiosen Einmaligkeit werden. Wehe dem Nachahmer . . . dieses ‚Wozzeck'-Musikdrama kann (!), soll (!) und wird (!) nicht Schule werden."

6. Dr. Kurt Singer (Arbeiter-Zeitung, Wien): „. . . Alban Bergs Musik hat ihre Schrecknisse, hat ihre Wagnisse. . . Hand eines Formkünstlers, dessen Formsinn und Gestaltungskraft auch über die Grellheiten (!) und quälerischen (!) Kraßheiten (!) der Musik hinwegbringt (!)."

7. Hermann Springer (Deutsche Tageszeitung): „. . . Der Hörer, dem diese Art neuer Musik fremd ist, mag eine äußere Ruhelosigkeit (!), die (!) Härte der Zusammenklänge als schmerzhaft (!) und quälend (!) empfinden. Gegen ihre Intensität (!) und Phantasiekraft wird er sich trotz gestörten Wohlbehagens nicht ausschließen können."

8. Max Marschalk (Vossische Zeitung): „. . . wenn man anfangs auch das Gefühl hat, daß die Dichtung stärker ohne Musik wirke. . . Immerhin zeigt diese Oper schwerlich einen Weg zu neuen Zielen auf; sie wird vielmehr eine interessante Einzelerscheinung bleiben. . . Alban Berg ist der Nachläufer (!) einer Richtung, die heute einstweilen überwunden ist; . . . Berg ist das Genie noch nicht, aber er ist ein Talent. . . Er ist ein Erzeuger von Klängen, die unser an alle möglichen Exzesse (!) gewöhntes (!) Ohr schier erschrecken (!) . . . Die Konsequenz und Folgerichtigkeit, mit der er allem aus dem Wege geht, was wir (!) traditionell so als Musik empfinden (!), ist in hohem Maße erstaunlich . . . daß er mit seinen disziplinierten Geräuschen (!) jeder Stimmung gerecht wird. . . Sie geht nicht lieblich ein, diese Geräuschmusik (!), und das Wörtchen ‚schön' ist beileibe nicht auf sie anzuwenden. . . Die Dissonanz ist zum Prinzip erhoben, Formen lösen sich, Farben zerfließen, . . . benebelnde Atmosphäre. . ."

9. Siegmund Pisling (National-Zeitung): „. . . Fundgrube alles dessen, worüber sich Reaktionäre grün und blau ärgern . . . klingt diese Musik genau so, wie unsere teueren Vergangenheitshüter wünschen, daß sie nicht klinge . . ." („Reaktionäre" und „teuere Vergangenheitshüter" sind gewöhnlich Menschen, die sich von erwiesenen, hochwertigen Kulturerrungenschaften nicht leicht trennen können, wenn sie dafür nur ungewisse Werte, die ihre gleich große Hochwertigkeit noch zu erweisen haben, eintauschen sollen. Es ist die Geschichte mit dem Spatz in der Hand und der Taube auf dem Dache. Ob „Wozzek", als Symbol der Richtung, je den Kulturwert z. B. der geringsten Beethoven-Symphonie erlangen wird, ist noch nicht so ganz ausgemacht. Und vielleicht sind die Modernen von heute in zehn Jahren die schlimmsten „Reaktionäre") . . . „eine Apotheose des ‚Interessanten'" (also Apotheose der äußeren Mache) . . . „Der Versuch (!), eine Verbindung zu bewirken zwischen drama-

tischer Psychologie und den verdichteten Formen der absoluten Musik, ist interessant genug. Aber doch wohl nicht mehr als das (!). Lassen wir's bei einem einzigen Beispiel bewenden (!)." (Schmeckt das nicht ein wenig nach „Reaktion"?) „. . . Nicht das ist das Schöne (!) am ‚Fidelio'-Kanon, daß er ein Kanon ist, sondern daß er herrliche Musik enthält (!)" (Wie? was? die „Reaktionäre" und „teuren Vergangenheitshüter" wünschen doch nur, daß alle Musik so „herrliche Musik" sei wie der „Fidelio"-Kanon. Herr Pisling ist also „schon" Reaktionär.) „. . . So passen denn die Worte . . . auch auf den intellektualistischen Berg: ‚Er denkt zuviel, das zehrt' . . . Die Frage, ob Bergs ‚Wozzeck' ein Produkt echter Schöpferkraft sei, glauben wir verneinen zu sollen. Man drehe und wende sich in der Musikgeschichte wie man wolle, man nehme den Gregorianischen Choral vor oder eine Seite des großen Schönberg — jeder Meister singt seine eigene Melodie. Man wäre in Verlegenheit, sollte man das Spezifische der Bergschen Melodik angeben" (also doch Verlangen nach „Melodie"). „Man las in einer Musikzeitschrift, das Wiegenlied der Marie gehöre ‚zu den lyrisch stärksten Eingebungen, die in der neuesten Opernliteratur bekannt sind'. Wir sind anderer Meinung. Rubinstein hat eine Etüde ‚auf falsche Noten' geschrieben. Hier hätte man nun ein Feld-(!) und Wiesen-(!)Wiegenlied ‚auf falsche Noten'(!!!) ‚. . . der Hauptsache nach, verankert im Artistischen. . . ‚Ein Experiment!', flüsterte uns ein Nachbar ins Ohr. Vielleicht hat er recht. . ."

10. H. H. Stuckenschmidt (Thüringer Allgemeine Zeitung, Erfurt): „Es ist schwer, der seltsamen (!) Vollendung und Einmaligkeit (!) dieses Werkes in den Grenzen einer Kritik gerecht zu werden . . . die über alle Begriffe geniale Szene im Wirtshausgarten, wo Mord (!), Trunkenheit (!) und geile (!) Gier (!) einen gespenstigen Reigen miteinander tanzen . . ." (welch hohe Kulturwerte! Die aufgezählten schönen Sachen gab es immer und überall im trivialen Leben. Durch die Kunst sollen sie wohl aus ihrer trivialen Niedrigkeit zu „über alle Begriffe genialen" Errungenschaften individueller Höchstentwicklung erhoben werden? Die Kunst soll dem Menschen das verlorene Paradies ersetzen, aber nicht ihn tiefer in den Sumpf hemmungsloser persönlicher Gelüste hinabstoßen).

11. Erich Steinhard (Prager Tagblatt): „. . . Totentanzszene, die unter Trommelwirbel und beim Klang eines verstimmten (!) Pianinos vonstatten geht, ein Tanz besoffener (!) Dirnen (!) und Landstreicher. . . . Ein Trommelexzeß (!) krönt die Groteske. . . . Vier Orchester . . .: Das große Orchester . . . eine Militärmusik, eine Wirtshausmusik (zwei Fiedeln um einen Ton höher, soll heißen: um einen Ton zu hoch) gestimmt, eine Klarinette, eine Ziehharmonika, eine Gitarre, ein Bombardon) und ein Schönbergsches Kammerorchester" (ein verstimmtes Klavier und zwei verstimmte Geigen können doch unmöglich eine „Musik" erzeugen!).

12. Ernst Viebig (Magdeburger Zeitung): „. . . Wer einmal den Klavierauszug des Werkes in Händen hatte, wird zuerst . . . nicht gewußt haben,

wo er am ehesten in das stachelhaarige(!) Kleid eindringt . . . der Unmöglichkeiten(!) gibt es hier zweifellos noch viele: die oft ans Manierierte grenzende Parlando-Diktion, die überzwerchen Intervallsprünge der Singstimmen, die oft zu stark betonte, heute längst(!) ad acta gelegte(!) Auflösung jedes Rhythmus, das alles wird Alban Berg im künftigen Schaffen revidieren müssen(!!) . . . absolute Musik, durchaus atonal, aber nicht bewußt! . . . Man hat noch nie Atonalität so tonal gehört wie in diesem ‚Wozzeck'." (Ein hübscher innerer Widerspruch. Deckt sich übrigens mit der Behauptung der Naturklangslehre: Musik ist entweder tonal, oder sie ist keine Musik.)

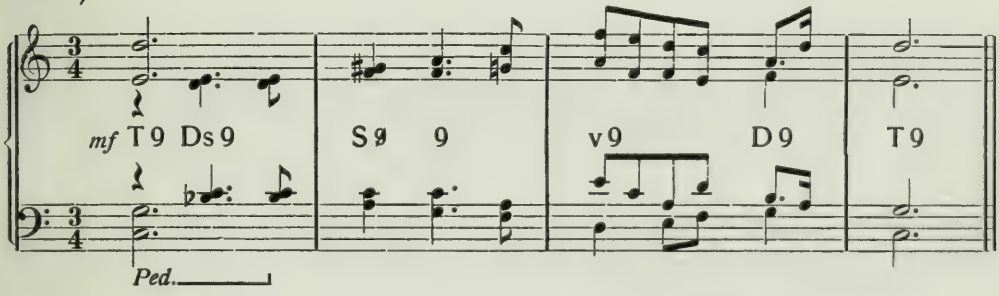
13. Neue Zürcher Zeitung: „. . . Alban Berg meidet alles Dagewesene wie das ewig Gestrige. Man vernimmt Klänge, die man noch nie vernommen hat, kühnste Klangkombinationen, die verblüffen und zugleich beklemmen(!). Aber diese Sucht(!) des Vermeidens(!), des Ausweichens hat noch keine(!) ebenbürtige(!) Schaffung neuer Werte(!) hervorgebracht" (und da soll man ohne weiteres auf errungene alte Werte verzichten?!) „Es ist leichter zu sagen, was Alban Berg nicht(!) gegeben . . . hat. Er hat . . . die Musik entsinnlicht, ihres sinnlichen Glanzes(!), ihrer die Sinne berückenden Macht entkleidet(!). . . . Er malt sozusagen fast nur mit Farbenklecksen(!), mit stumpfen(!) Farben überdies. . . . Die melodische Linie(!) ist kaum noch da, der Stimmungsgehalt wird einzig durch Farbenmischungen wiedergegeben. Bei aller Abwechslung im einzelnen führt das zu Wiederholungen(!), zu einer gewissen Monotonie(!) . . . etwas Atemberaubendes, etwas, das sich wie ein Alp auf die Brust senkt(!). . . . Ich möchte nicht behaupten, daß es Enthusiasten(!) geben wird, die sich diese Oper so oft anhören wie den Tristan. . ."

Diese Beispiele genügen, um kundzutun, daß selbst die feurigsten Anhänger dieser Richtung unter wahrer Musik im Innersten ihres Herzens etwas anderes verstehen; ohne es zu wollen, haben sie das verraten, der „Natur" gehorchend, die nicht unterzukriegen ist. Die ganze jetzige Kompositionstechnik läuft darauf hinaus, alle von Instrumentalisten ausgeklügelten oder zufällig gefundenen, komisch, humoristisch, aufdringlich derb, grauenhaft, negerhaft klingenden Instrumentalscherze zu sammeln und in einem jeden Stück möglichst vollzählig unterzubringen. Da musikalische Ideen als veralteter Ballast nicht vorhanden sind, kommen nur kurze Akrobatensätze zustande, die eine naive Zuhörerschaft durch die technisch-sportliche Leistung des Orchesters verblüffen, vielleicht manchmal sogar interessieren. Diese instrumental-sportlichen Erzeugnisse aber „Symphonien" zu nennen, ist absichtliche Irreführung. Sie sind und bleiben „Kakophonien", meinetwegen „Edelkakophonien", die weder durch freundlich-zahme noch durch eifervoll-laute Lobpreisung zu „Symphonien" werden können. Sogar der Respekt vor dem Namen „Symphonie" ist verlorengegangen. Die Natur wird jedoch auch in diesem Falle zur rechten Zeit einschreiten. Sie fordert gebieterisch: daß das Unnormale im Normalen, das Grelle im Zarten, das Überlaute im Leisen, das Komplizierte im Einfachen

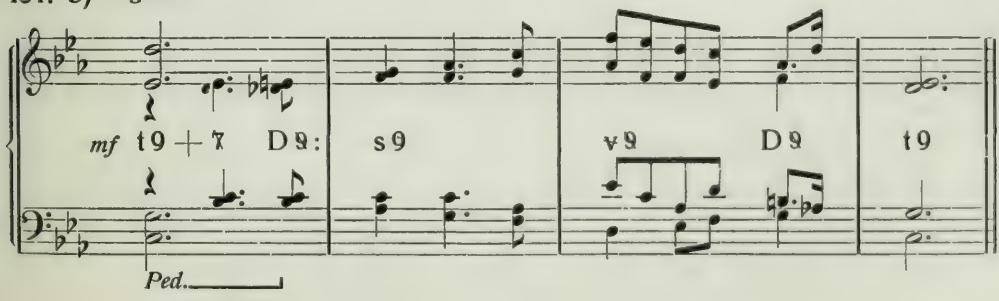
seine Erlösung, seine Beruhigung findet. Nur unnormal, nur grell, nur laut, nur kompliziert zu sein ist auf die Dauer unmöglich, weil unnatürlich. Grobe Instrumentalscherze sind für Musik-Clowns da. Ein Kritiker schreibt: „Einen wahren Triumph feiert die raffinierte Orchestermalerei in Igor Strawinskys ‚Feuerwerk', einem Abend-Klangspiel, das in vier Minuten wirklich ein Brillantfeuerwerk zündender akustischer Übertragung des Effektes von Feuerrädern, Brillant-Fontänen mit Kanonenschlag und ähnlichen pyrotechnischen Künsten abbrennt." Scheinen da nicht wirklich die Aufgaben des Konzertsaales mit den Aufgaben des Zirkus verwechselt? Der „Musiker" hat doch wohl andere Aufgaben zu erfüllen.

Nur diejenige „Reizklangmusik" hat Anspruch auf Allgemeingültigkeit, der die harmonische Ordnung, die musikalische Logik zugrunde liegt. Zum einführenden Studium der „musikalischen" Reizklangmusik seien als hochwertige Muster empfohlen: Paul Graener, Op. 71, Zehn Löns-Lieder, und Walter Niemann, sämtliche Klavierwerke. Die folgenden Reizklang-Harmoniekreisläufe enthalten in Beisp. 451 die frei hinzugefügte None, in Beisp. 452 die frei hinzugefügte Quarte, in Beisp. 453 die frei hinzugefügte Sexte und in Beisp. 454 die frei hinzugefügte Septime.

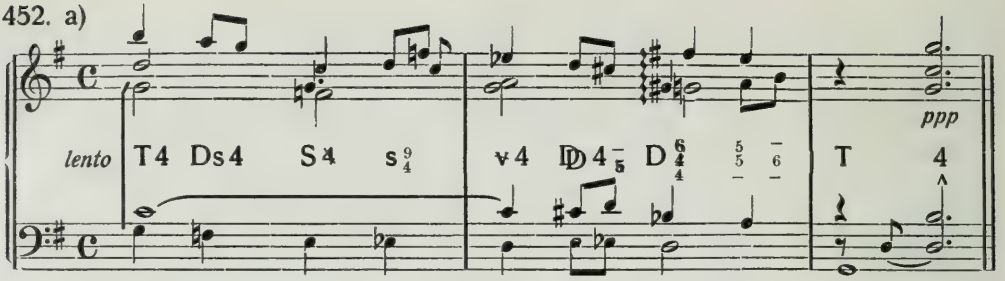
451. a)



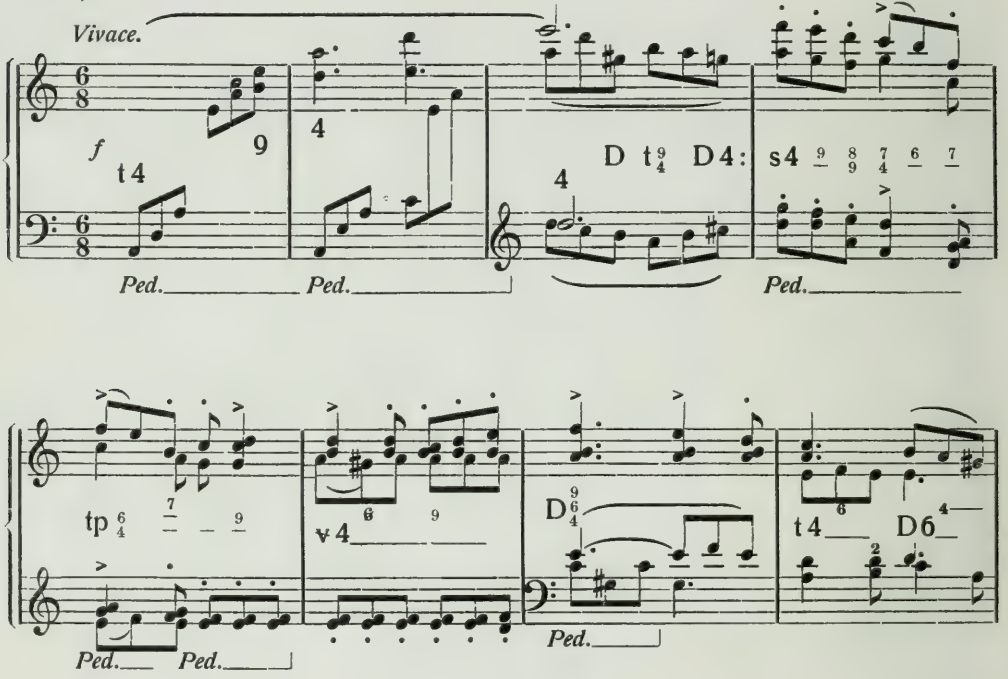
451. b) *lugubre*



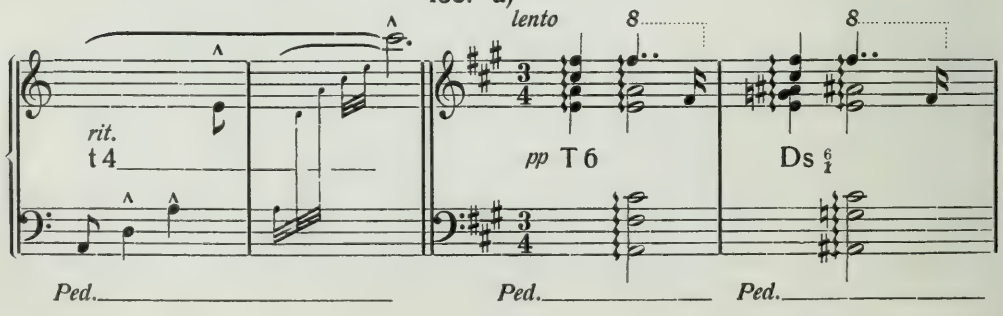
452. a)

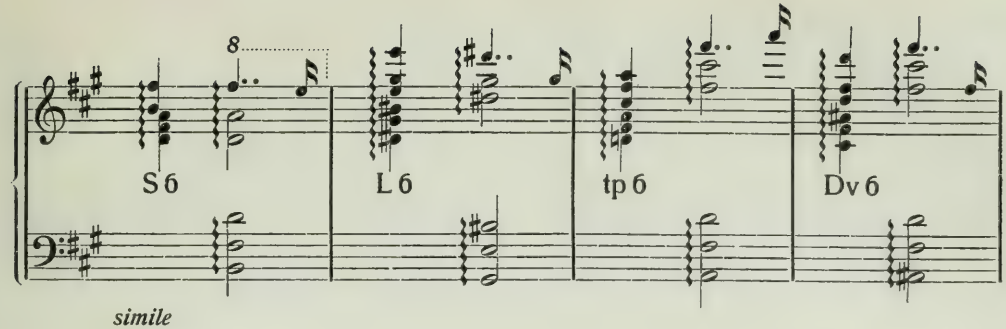


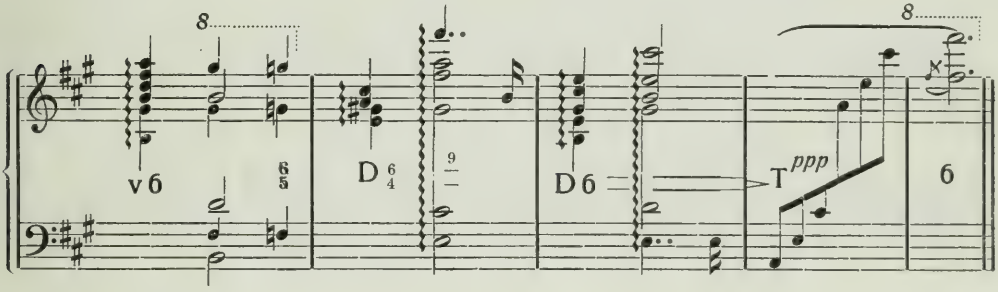
452. b)



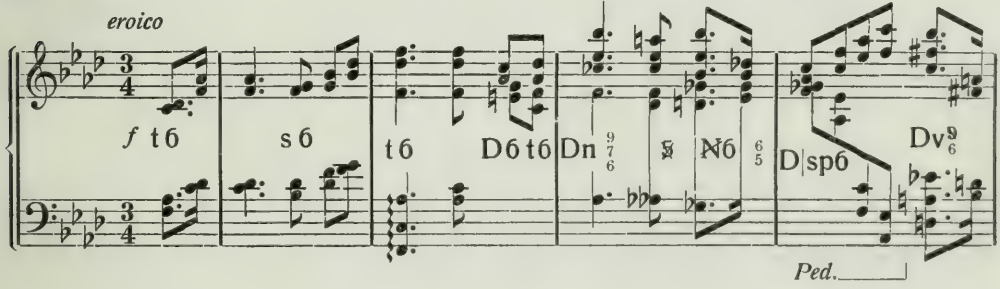
453. a)

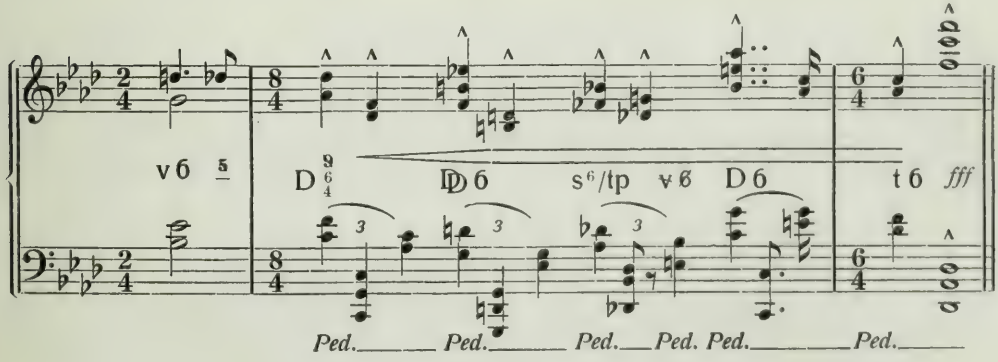



8
S 6
L 6
tp 6
Dv 6
simile

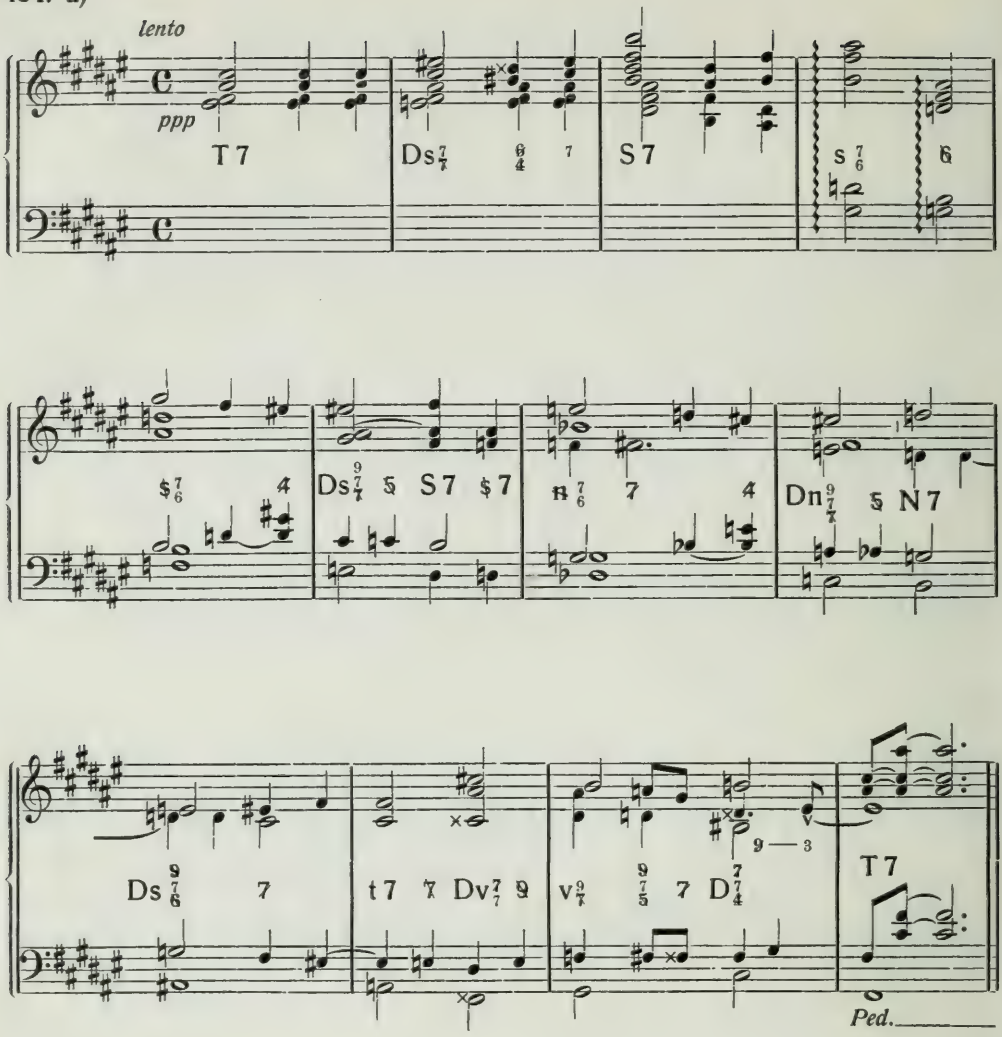

8
v 6
6 5
D 6 4
9
D 6
T
ppp
8
6

453. b)

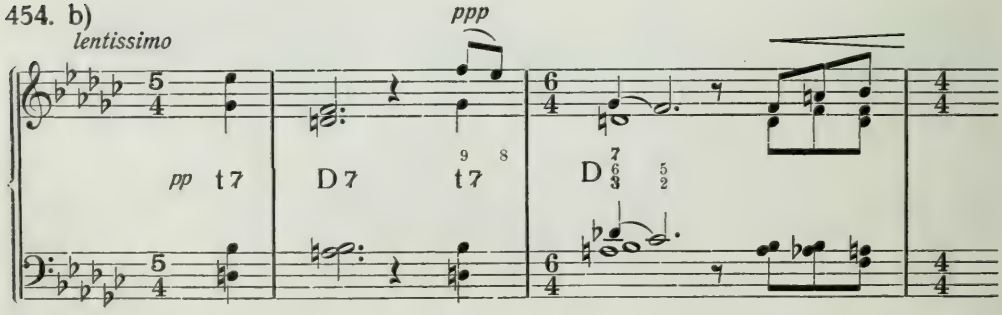

eroico
f t 6
s 6
t 6
D 6 t 6
Dn 9 7 6
N 6 6 5
D sp 6
Dv 9 6
Ped.

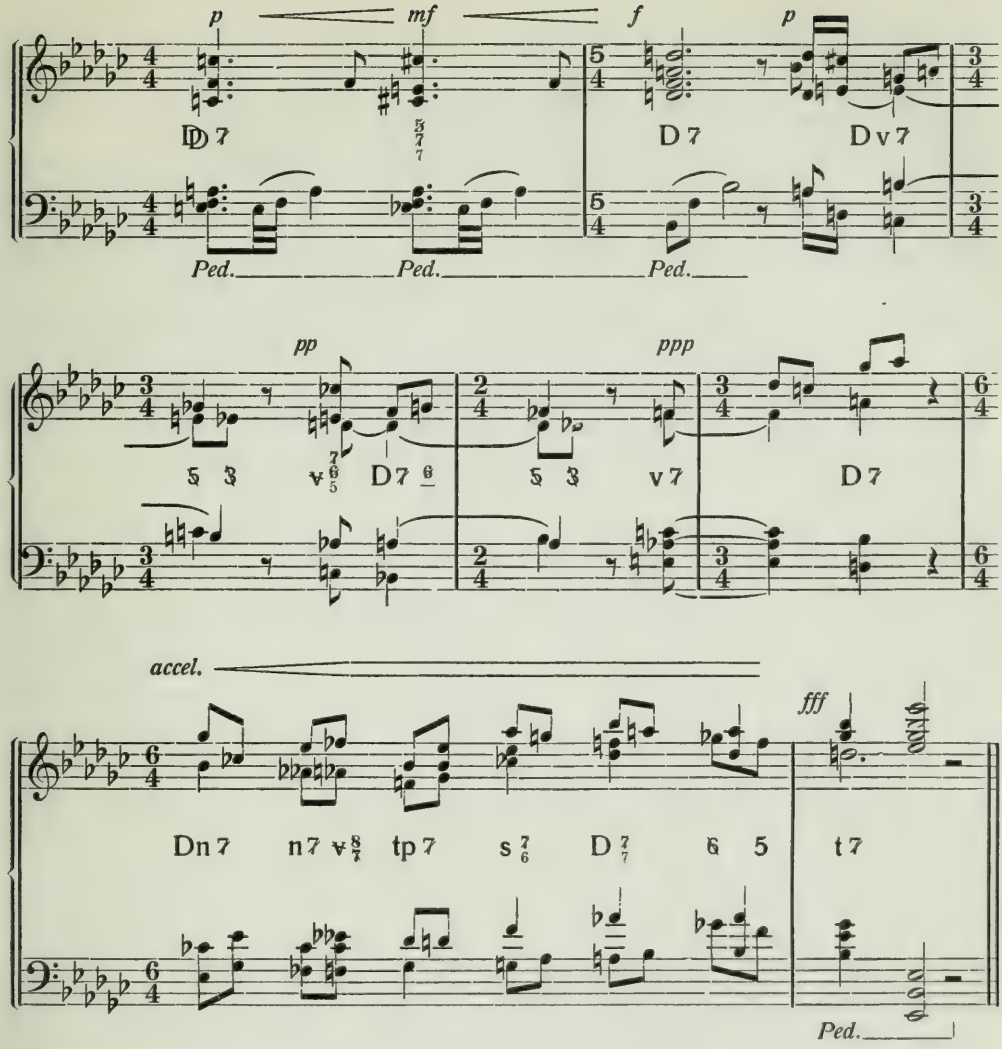

v 6 5
D 9 6 4
D 6
s 6/tp
v 6
D 6
t 6
fff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

454. a)


lento
ppp
T 7
Ds
S 7
s
Ds
S 7
Dn
N 7
Ds
t 7
Dv
v
D
T 7
Ped.

454. b)


lentissimo
ppp
pp
t 7
D 7
t 7
D



Zusammenfassung. Die menschlichen Organe sind von der Natur so geschaffen, daß sie dasjenige aufnehmen, was die Natur für den Menschen bestimmt hat. Die Natur gibt leichtverständliche primäre Klänge und schwerer zu verstehende sekundäre Klänge. Den Wechsel zwischen diesen beiden Arten von Klängen empfindet der Mensch als „reizvoll" und entwickelt aus diesem Wechsel die musikalische Kunst. Die Entwicklung der Musik schreitet weiter in der Richtung der sekundären, schwerer zu verstehenden Klänge, wird aber stets als Ausgangspunkt und Maßstab die primären Klänge ansetzen müssen: denn einen „höheren" Reiz gibt es nur im Vergleich zu einem „weniger hohen" Reiz; ein „Vollkommeneres" gibt es nur im Vergleich zu einem „weniger Voll-

kommenen"; ein „Ungewöhnliches, Unnormales" gibt es nur im Vergleich mit dem „Alltäglichen, Normalen". Auch die schlimmsten Tonballungen der Atonalisten sind im Naturklang vorgebildet und nur zu verstehen als Abkömmlinge der primären Klänge T, Ds, S, v, D. Wieweit die Reizklangmusik Allgemeingut der Menschheit werden kann, ist nicht Sache des einzelnen, sondern Sache der allgemeinen Entwicklung. Der „Naturklang" ist unbegrenzt. Auch die „Atonalität" muß auf den Naturklang, als die einzige feststehende Norm, zurückgeführt werden. Die Atonalität ist die letzte Konsequenz eines Eingriffes in die absolute Reinheit der Natur, die letzte Konsequenz der „Temperierung". R. Wagner weist in seiner Schrift: „Die wahre Reinstimmung" die Gesetzmäßigkeit der zwölfstufigen Temperierung überzeugend nach. Demnach wäre die Zusammenschmelzung aller überhaupt möglichen Naturklänge zu einem einzigen temperierten Universal-Naturklang weiter nicht schlimm. Schlimm ist es nur, daß den Atonalisten die Grundtonempfindung, die Fundamentempfindung verlorengegangen ist, daß sie auf den Standpunkt der alten Griechen zurückgesunken sind! Die Atonalisten behaupten, es gäbe keinen Grundton; es gäbe keine Tonika und keine Dominante; man könne mit jedem beliebigen Ton beginnen und schließen; eine Rücksichtnahme der zusammentreffenden Töne auf das sich ergebende Klangverhältnis sei unnatürlich; Konsonanz und Dissonanz seien „unmusikalische" Begriffe. Dann aber widersprechen sie sich selbst, indem sie sagen: Musik sei nur Spannung und Entspannung! Dieser Satz widerlegt alle ihre anderen Behauptungen. Denn Spannung ist nur möglich im Vergleich zur Spannungslosigkeit, zum Entspanntsein. Der Inbegriff der Entspannung, der Ruhe, ist aber die Tonika! Der Begriff der Spannung ist aber die Dominante! Ob T und D durch einen oder mehrere Töne ausgedrückt werden, und mit welchen neuen, verschleiernden Namen sie belegt werden, ist belanglos. Wer das Verhältnis von Spannung und Entspannung zugibt, gibt das Verhältnis von D und T, und mithin eine Tonalität, d. h. eine Bezugnahme auf einen übergeordneten, die Ruhe ausdrückenden Ton, zu. Da nun im temperierten System alle Tonarten durch dieselben temperierten Töne ausgedrückt werden, ja noch mehr: da jeder der zwölf Töne als Ton 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 23, 25 und 27 eines entsprechenden Fundamentes angesetzt werden kann, so kann man je zwei zueinander in Beziehung gebrachte Töne als in einer „beliebigen" Tonart stehend betrachten, auf diese Weise alle Tonarten durcheinanderwerfen und dieses „System" Atonalität nennen. In Wirklichkeit ist es nichts anderes als die Zusammenfassung aller Tonverbindungsmöglichkeiten der III. Obertongruppe eines jeden Naturklanges, wobei man am Schluß die Beziehung zu einem bestimmten Fundamentalton unterschlägt, also in der Luft, in der dritten Obertongruppe, hängenbleibt. Nicht „atonal", sondern „fundamentlos", absichtlich „grundtonlos" ist diese Musik. Darf solche Musik geschrieben werden? Aber selbstverständlich! Sie darf nur nicht als die einzig richtige, als die allein „naturgewollte" Musik hingestellt

werden. Die Entwicklung des Tonalitätsgefühls entsprang dem Gefühl der Ordnung, das die Natur dem Menschen eingepflanzt. Nur in absoluter Ordnung kann die Natur bestehen. Die kleinste Unordnung müßte zu einer vernichtenden Katastrophe, zur Vernichtung des Weltalls führen. Wer sich für seine Handlungen auf die Natur berufen will, muß Ordnungssinn haben. Wer die Notwendigkeit der Ordnung in der Kunst leugnet, handelt naturwidrig und stellt sich selbst außerhalb einer jeden Diskussion. Die grundtonlose Atonalität versucht, das Prinzip der Unordnung in die Musik einzuführen. Daher die Verwirrung der Geister; daher die Ablehnung der Autorität des Gewordenen einerseits, die Ablehnung der unvernünftigen blinden Gefolgschaft andererseits.

63. Aufgabe. Bilde Reizklang-Harmoniekreisläufe vorwärts und rückwärts, verkürzt und erweitert, in allen Tonarten.

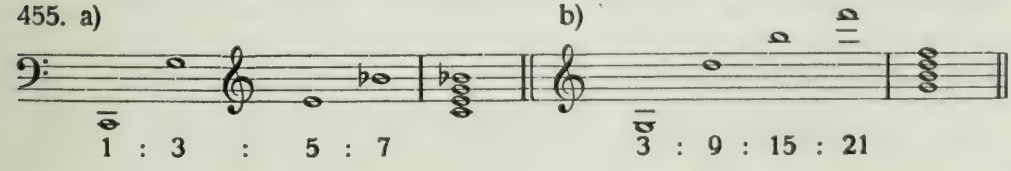
IV. Modulation.

Siebenunddreißigstes Kapitel.

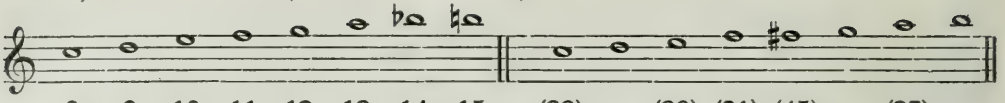
Modulation heißt der Übergang aus einer Tonart in eine andere. Diese andere kann die Tonart entgegengesetzten Charakters über demselben Fundamente (Moll statt Dur oder Dur statt Moll), oder die Tonart eines anderen Naturklanges, also über einem neuen Fundamente sein. Die Modulation bewirkt demnach einen Charakterwechsel oder einen Fundamentwechsel. Nicht etwa in dem Sinne, daß man neben eine Tonart sofort eine beliebige andere Tonart stellt: das wäre kein Übergang, sondern ein Sprung in eine neue Tonart; auch nicht in dem Sinne, daß ein mit absolutem Gehör oder mit Tongedächtnis begabter Mensch sich des Überganges in eine neue Tonart nicht bewußt werden dürfte: das wäre vergeblich versuchte Irreführung; vielmehr in dem Sinne, daß man eine als Schlußakkord einer harmonischen Reihe auftretende Ruheklangsform als Tonika eines bestimmten neuen Fundamentes zu empfinden gezwungen wird.

Ist ein solcher Zwang möglich? Jawohl! Die Erklärungen zu den Beispielen 289—291 des I. Teiles haben gezeigt, daß die verschiedenen Naturklänge sich am meisten in ihren ersten und zweiten Obertongruppen voneinander unterscheiden. Die erste Gruppe des C-Naturklanges enthält die Naturklangstöne C 1, G 3, E 5, B 7 (Beisp. 455a). Die erste Gruppe des „nächstverwandten"

455. a) b)



455. c) d)



8 : 9 : 10 : 11 : 12 : 13 : 14 : 15 (33) (39) (21) (45) (27)

$8^1/_4$: 9 : $9^3/_4$: $10^1/_2$: $11^1/_4$: 12 : $13^1/_2$: 15

G-Naturklanges aber entspricht den Tönen G 3, D 9, H 15, F 21 des C-Klanges (Beisp. 455b). Nur Ton 3 ist gemeinsam! Die zweite Gruppe des C-Naturklanges enthält die Verhältnisse C 8 : D 9 : E 10 : F 11 : G 12 : A 13 : B 14 : H 15 (Beisp. 455c). Die zweite Gruppe des G-Naturklanges enthält, wiederum auf die Verhältnisse des C-Klanges übertragen, die Verhältnisse G 12 : A $13^1/_2$: H 15 : C $8^1/_4$: D 9 : E $9^3/_4$: F $10^1/_2$: Fis $11^1/_4$ (Beisp. 455d). Gemeinsam sind die drei Töne 9, 12, 15. Die fünf anderen sind verschieden! Im temperierten System sind diese Schwingungsunterschiede allerdings verlorengegangen, so daß das temperierte System auf dieses wichtige natürliche Mittel der Tonartenunterscheidung verzichten muß.

Der Unterschied zwischen den einzelnen Naturklängen liegt aber auch in der Gruppenanordnung der Töne; d. h. für Ton 1 des C-Klanges muß Ton 11 des G-Klanges, für Ton 9 des C-Klanges muß Ton 3 des G-Klanges usw. eintreten, so daß die Töne der zweiten Obertongruppe des G-Klanges (die Quarte c, die Sexte e, die kleine und große Septime *f* und *fis*, die None *a*) in der dritten und vierten Obertongruppe des C-Naturklanges (als die Töne 21, 27, 33, 39 und 45) gesucht werden müssen. Das heißt: eine beträchtliche Anzahl derjenigen Töne, die in dem einen Naturklang als „primäre" Töne der ersten und zweiten Obertongruppe, die wir „normale" Töne nennen, empfunden werden, können in einem anderen Naturklang nur als „sekundäre" Töne, als „Verschärfungen", als „unnormale" Töne wirken und weisen dadurch auf ihre Lage in einer höheren Obertongruppe hin. Auch auf dieses unterscheidende Merkmal muß das temperierte System verzichten; aber nur zum Teil, denn unser Ohr und Tongefühl ist von Natur aus so fein organisiert, daß es die Fehler der Temperierung auszugleichen instinktiv bestrebt ist. Darum werden erklingende Töne durch den harmonischen Zusammenhang oft in ganz anderem Sine gehört, als es ihrer temperierten Tonhöhe nach möglich wäre.

Der wichtigste, im temperierten System allein zur Geltung kommende Unterschied zwischen den Naturklängen liegt in den Beziehungen der Töne zu ihrem Fundament. Diese Beziehungen sind von viererlei Art. Die erste Naturtongruppe enthält den Ruhe- und den Strebeklang. Charakterton, Dehnungston und Strebeton sind Verdeutlichungen der im Grundton schlummernden Energien: sie erweitern den Grundton zu einer Harmonie und stellen die erste Art der Beziehungen dar. — Der Bewegungstrieb des Strebeklanges führt zu der in der zweiten Gruppe liegenden Subdominante und stellt so die zweite Tonbeziehung her: Subdominante als Ziel des im Fundamentalton

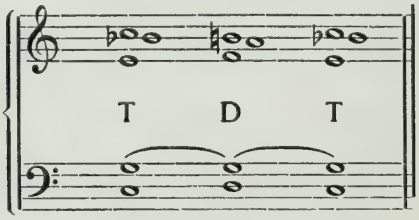
eingeschlossenen Bewegungsdranges. — Von der Subdominante aus ist der Weg freigegeben zu sämtlichen Verschärfungen aller höheren Obertongruppen und den aus ihnen zu bildenden Harmonien. Diese Harmonien sind von den Harmonien der ersten Gruppe durch die Harmonien der zweiten Gruppe getrennt, also keine unmittelbaren Nachbarn. Sie stellen die dritte Art der Beziehungen zum Fundamente dar: sie sind das Gebiet der unbeschränkten, freien Betätigung, der scheinbaren Loslösung von ihrem Ursprung, das Gebiet des Abschweifens in scheinbar unermeßliche Fernen, das Gebiet der Irrungen und Täuschungen, der Unklarheiten, der Leidenschaften, der ewigen Unruhe. Darum haben sich diese Harmonien, diese hohen Obertongruppen schließlich beruhigend aufzulösen in die Dominante, die in der zweiten Obertongruppe liegt und naturgemäß in den Ruheklang der ersten Gruppe zurückführen muß. Dadurch ist die vierte Beziehung zwischen den Obertönen und ihrem Fundament gegeben: das Fundament als erwartetes Bewegungsziel der Obertöne. — Die zweite Gruppe ist demnach einerseits als S direktes Bewegungsziel der ersten Gruppe, anderseits als D unmittelbare Führerin in die erste Gruppe zurück. Diese doppelte Beziehung tritt am deutlichsten zutage in dem normalen Harmoniekreislauf T Ds S v D T. Weil zwischen S und D der Weg offen liegen muß zu den unzähligen Harmonien der höheren Obertongruppen, klafft zwischen S und D eine deutlich fühlbare Lücke, ist die direkte Verbindung von S und D von elliptischer Wirkung. Mindestens eine Harmonie, die weder reine S noch reine D sein darf, hat diese Lücke zu überbrücken und die Stellvertretung für alle „unnormalen" Harmonien zu übernehmen. Die nächstliegende und zu dieser Vertretung vorzüglich geeignete Harmonie ist die v, weil sie eine „unnormale" Harmonie ist. Sie ist der Form nach weder ein normaler Ruhe- noch ein normaler Strebeklang. Da sie aber eine aus S- und D-Bestandteilen zusammengesetzte Mischform ist, ist ihre Beziehung nach rückwärts und vorwärts gleich deutlich ausgedrückt, und darum ist die v allen anderen unnormalen Klangformen an Verständlichkeit weit überlegen. Die v-Harmonie ist also kein „Stellvertreter" der S; sie ist über die S hinausgewachsen zur Stellvertreterin aller höherliegenden unnormalen Harmonien: sie leitet von der S zur D hinüber. Darum ist sie aber ebensowenig eine Stellvertreterin der D, sondern eine wirkliche Vorbereitungsharmonie zur D. Daraus erklärt sich das in der geschichtlichen Musikentwickung deutlich erkennbare Bestreben, die v-Harmonie zu einer selbständigen, neuen Harmonieform innerhalb des Harmonikreislaufes zu erheben, den charakteristischen Ton 9 als Hauptton der v-Harmonie zu bewerten. Seit 1500 ungefähr wird der Gebrauch der v als Dominantvorbereitung in der Schlußformel so häufig, daß Rameau dieser Harmonie einen eigenen Namen gab: „der Akkord mit hinzugefügter Sext" (z. B. $f + a + c + d$). Er empfindet sie ganz richtig als erweiterte S. Da der Erweiterungston der schwächste D-Bestandteil ist, enthält die v eine Andeutung der zum Abschluß führenden D. Durch den Er-

weiterungston wird die S-Quinte zu einer Strebeseptime umgeformt und die S-Terz zu ihrer Bestimmung als D-None vorgedeutet. Durch diese von ihm ausgehende um- und vordeutende Kraft wird der Erweiterungston 9 mit Recht zum theoretischen Grundton der v-Harmonie erhoben. In diesem Sinne nennen wir die v einen „normalen Bestandteil" des Harmoniekreislaufes. Eines ist sicher: die v-Harmonie ist nicht das Ziel der Ds und gehört darum nicht zu demjenigen Teil des Kreislaufes, der von der T hinwegführt; sie leitet vielmehr zur D über und gehört zu demjenigen Teil des Kreislaufes, der zum endgültigen Ruheklang zurückführt. Darum läßt eine auftretende v-Form eine ganz bestimmte, zu ihr gehörige D erwarten, und die unmittelbare Folge der zusammengehörigen v und D läßt mit ebenso großer Deutlichkeit den zu diesen beiden Harmonien gehörigen Ruheklang im voraus empfinden. Aus den Tönen der ersten drei Obertongruppen ist der Naturklang dieser Töne, also ihre „Tonart", unzweideutig zu erkennen, weil die Töne 1—32 nur einem Naturklang angehören. Da das menschliche Ohr den Zusammenklang dieser 32 Töne, in eine Oktave zusammengezogen 8 + 9 + 10 + 11 + 12 + 13 + 14 + 15 + 16, als „Chaos" empfindet, ergibt sich die Gegenüberstellung mindestens zweier, aus diesen Tönen gebildeter „unchaotischer" Tongruppen als „Naturforderung". Es sind die Gruppen T und D der Figur 13 und des Beispiels 455e, die mit-

Fig. 13.

Ton:	8	9	10	11	12	13	14	15	16
T =	8		10		12		14		16
D =		9		11	12	13		15	
T =	8		10		12		14		16

455. e)

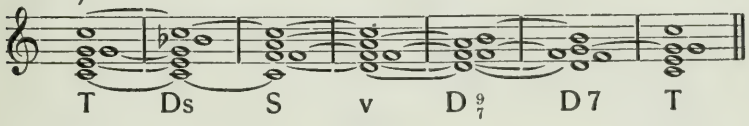


einander abwechseln und durch den gemeinsamen Ton 12 (= 3) verbunden sind. Daraus ergibt sich die Formel: Die Töne (8 + 10 + 12 + 14 + 16) + (9 + 11 + 12 + 13 + 15) = Naturklang des Tones 8 (= 1).

Fig. 14.

Ton:	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
Gruppe I	8		10		12				16	= T
	8		10		12		14		16	= Ds
Gruppe II	8			11		13			16	= S
		9		11		13			16	= v
		9		11		13		15		= $D\frac{9}{7}$
		9		11	12			15		= D 7
Gruppe I	8		10		12				16	= T

455. f)



Werden die beiden Gruppen weiter zerlegt (Fig. 14 und Beisp. 455f), so entstehen Nebengruppen, die ihre Zugehörigkeit zu einer der beiden Hauptgruppen beibehalten, und, zur Vervollständigung der Wirkung, der Anreihung der noch fehlenden Nebengruppen bedürfen. Fehlt auch nur ein Ton einer Hauptgruppe, so ist die Wirkung geschwächt und die logische Folge gestört. Die erste Hauptgruppe enthält in ihren drei ersten Tönen den Ruheklang T, der durch Ton 14 zum Strebeklang Ds erweitert wird (Fig. 14 und Beisp. 455f). Die zweite Hauptgruppe wird in vier Nebengruppen zerlegt: 1. Als Bewegungsziel der Ds erscheint die reine S, 11 + 13, die durch die Töne 8 und 16 ihre Verbindung mit der T, also mit ihrem Fundament 8 (= 1), aufrechterhält. 2. Durch Hinzufügung des Tones 9 wird die S erweitert zu einer „Übergangsharmonie", die wir v nennen, die ebenfalls ihre Verbindung mit der T, und dadurch mit ihrem Fundament 8 (= 1) durch Ton 16 aufrechterhält. 3. Nun erst wird der letzte noch fehlende Ton 15 eingeführt. Die Töne 11 und 13 waren als Bestandteile der S und v, Ton 9 als Bestandteil der v so stark mit ihrem Fundament verbunden, daß sie dem neuen Klange D 9 diese Zugehörigkeit aufzwingen. 4. Der zu Ton 15 mild dissonierende Ton 13 führt durch seine Auflösung die T-Quinte = Ton 12 herbei, um die Zugehörigkeit zur T, und damit zum Fundament, von neuem zu bestätigen.

Nachdem alle Töne der zweiten Hauptgruppe gehört worden sind, kann

als die Bewegung abschließender Ruheklang nur die T folgen, da nur dieser eine Ruheklang die Ergänzung der zweiten Hauptgruppe bildet.

Die interessanteste Nebengruppe ist unstreitig die v. Sie enthält Bestandteile aller anderen Gruppen: Ton 16 verbindet sie mit T und Ds; die Töne 11 und 13 mit der S; Ton 9 hat sie gemeinsam mit der D! Kein anderer Klang ist wie sie geeignet, Verbindungen herzustellen und die Zugehörigkeit zu einem Fundament zu gewährleisten. Darum kann die S nur als unvollkommener Vertreter der v gelten und in diesem Sinne unmittelbar in die D weiterschreiten; die elliptische Wirkung dieser Verbindung kann aber niemals hinweggeleugnet werden. Da nun die normalen S- und v-Harmonien der gleichnamigen Tonarten entgegengesetzten Charakters, und die normalen S-, v- und D-Harmonien aller Naturklänge sowohl in bezug auf die absolute Schwingungszahl ihrer meisten gleichnamigen Töne als auch in bezug auf die relative Bedeutung der gleichnamigen Töne dem Fundament gegenüber deutlich voneinander abweichen, so ist ein Mißverstehen ihrer tonalen Zugehörigkeit gänzlich ausgeschlossen, und darin liegt der natürliche Zwang, jeden normalen Harmoniekreislauf, ja sogar seine verkürzte Form v D oder S D, in einen bestimmten Ruheklang als in seine Tonika aufzulösen. Die Behauptung, nur durch Gewohnheit sei diese Formel Norm geworden, ist ein Irrtum. Nicht die Gewohnheit zwingt uns, die Formel S v D T als natürlich zu „empfinden"; das gerade Gegenteil ist der Fall: die Natur zwang uns Menschen, diese Formel zur Norm zu erheben, so daß sie Gewohnheit werden konnte. Aus künstlerischen Gründen kann von dieser Norm abgewichen werden; es kann aber keine unmittelbarer wirkende und darum leichter verständliche Formel an ihre Stelle gesetzt werden. — Es gibt also ein natürliches Mittel, die Auffassung eines als Schlußakkord einer harmonischen Reihe auftretenden Ruheklanges als Tonika eines bestimmten Fundamentes zu erzwingen, und dadurch wird die Modulation möglich.

Eine Modulation wird ausgeführt, indem man zunächst von irgendeiner Harmonie einer gegebenen Tonart aus in solche sekundäre Harmonien fortschreitet, die der Ausgangs- und der Zieltonart ganz oder teilweise gemeinsam sind und die Abwendung von der ersten Tonart anbahnen, indem man sodann diese Harmonien in irgendeine der normalen Kreislaufharmonien der Zieltonart auflöst und sich endlich durch einen befriedigenden Abschluß in der neuen Tonart festsetzt. Festsetzung in einer neuen Tonart ist Ziel und Zweck einer jeden Modulation. Es ist also keine Modulation, wenn auf irgendeinem Akkord ein rhythmischer Abschluß vollzogen, der Abschlußakkord aber nicht als letzter Ruheklang der Bewegungskette empfunden wird. Einen solchen gelegentlichen rhythmischen Abschluß nennen wir einen „Bewegungsstillstand". Der einen Bewegungsstillstand bildende Akkord gilt nicht als neue Tonart. Noch viel weniger geschieht eine Modulation, wenn innerhalb einer Bewegungskette sekundäre Harmonien vorüber-

gehend auftreten, ohne überhaupt einen Ruhepunkt, einen „Bewegungsstillstand“ herbeizuführen.

Zu einer Modulation gehören vier Teile: 1. eine Ausgangstonart; 2. eine oder mehrere Harmonien, die der Ausgangs- und der Zieltonart ganz oder teilweise gemeinsam sind; 3. Harmonien, die dem normalen Harmoniekreislauf der Zieltonart angehören; 4. ein befriedigender Abschluß in der Zieltonart.

Zu 1. Jede beliebige Tonart kann Ausgangstonart sein; man kann also von jeder Tonart in jede andere Tonart hineinmodulieren.

Zu 2. Es gibt keine Tonart, die nicht mit jeder anderen Tonart ganz genau bestimmbare Töne gemeinsam hätte. Das zwanzigste Kapitel und Tabelle IV. des I. Teiles geben Aufschluß über die Gemeinsamkeit der Töne bei allen überhaupt möglichen Naturklängen. In der Modulation kommt es darauf an, recht bald diejenigen Obertöne zu erreichen, die der Ausgangs- und der Zieltonart gemeinsam sind, und mit ihrer Hilfe Harmonien zu bilden, durch welche die Wegwendung von der ersten Tonart ermöglicht wird. Die gemeinsamen Obertöne sind die eigentlichen Modulationsvermittler, die Brücken, über die wir in das Reich der neuen Tonart hinüberwechseln.

Zu 3. Dem normalen Harmoniekreislauf einer Durtonart gehören an die Harmonien T Ds S v D T, dem normalen Kreislauf einer Molltonart die Harmonien t Ds s v D t. Es ist unmöglich, daß zwei verschiedene Tonarten in allen normalen Kreislaufharmonien übereinstimmen. Mindestens die Subdominante und der Vorbereitungsklang sind verschieden. Die D ist bei gleichnamigen Dur- und Molltonarten gleich. Darum muß die Anwendung einer S- oder v-Form einer fremden Tonart in Verbindung mit ihrer unmittelbar folgenden Dominante „naturgemäß“ in die Tonika dieser neuen Tonart hineinführen. Ein anderer Ruheklang kann als Bewegungsziel gar nicht erwartet werden.

Zu 4. Ein befriedigender, zwingender Abschluß kann nur dadurch erzielt werden, daß der wichtigste Teil des Harmoniekreislaufes der neuen Tonart möglichst vollkommen zu Gehör gebracht wird. Als wichtigste Harmonie des Kreislaufes erschien von jeher, d. h. seit Beginn der mehrstimmigen Musik, die Dominantharmonie, weil sie erstens nach dem Naturgesetz (vgl. den Schluß des I. Teiles, S. 193) die vorletzte Harmonie eines naturgemäßen Abschlusses ewig bleiben muß; weil sie zweitens von der Natur selbst dazu bestimmt ist, die Tonart, zu der sie gehört, gegen die nächstverwandten, und dadurch erst recht gegen alle weiterverwandten Tonarten abzuriegeln. Die „nächstverwandten“ Tonarten sind die Tonart der reinen Oberquinte und die Tonart der reinen Unterquinte. Die reine Oberquinte erscheint als Ton 3 in einem jeden Naturklang. Sie ist also von der Natur selbst als erster neuer Ton gegeben. Der Naturklang des als Fundament gesetzten Tones 3 ist darum durch Naturwille die nächstverwandte Tonart, die rechte Nachbartonart in der Darstellungsreihe der Figur 15.

Figur 15:

Andererseits ist Ton 1 selbst als Ton 3 in dem eine reine Duodezime tiefer liegenden Fundament $^1/_3$ enthalten. Darum ist seine Tonart die nächstverwandte Tonart dieses Fundamentes $^1/_3$ und die Tonart der reinen Unterquinte die zweite nächstverwandte Tonart des Tones 1; in Figur 15 die linke Nachbartonart. Die Verwandtschaft der reinen Ober- und Unterquinttonarten zu Ton 1 ist demnach von der Natur selbst als Verwandtschaft ersten Grades aufgestellt. Darum ist diese Verwandtschaft zuerst erkannt und fast bis auf den heutigen Tag als einzige Verwandtschaft anerkannt worden. Der Naturklang des Tones 5, der großen Oberterz, ist der rechte Verwandte zweiten Grades, der Naturklang der großen Unterterz $^1/_5$ der linke Verwandte zweiten Grades. Der Naturklang des Tones 7, der Strebeseptime, ist der rechte Verwandte dritten Grades, der Naturklang des Tones $^1/_7$, der kleinen Unterseptime, der linke Verwandte dritten Grades usf.

Wird nun eine Tonart gegen ihre Verwandten ersten Grades abgeriegelt, so sind alle weiteren Verwandten von selbst ausgeschlossen. Diese Abriegelung bewirkt die Dominante durch ihre Strebequinte. Darum ist die Strebequinte das wichtigste Intervall. Die Dominante des C-Naturklanges z. B. heißt $g+h+d+f$. Ihr Leitton h schließt den Strebeton des F-Naturklanges, ihr Strebeton f den Leitton *fis* des G-Naturklanges aus. Diese ausschließende Wirkung der Strebequinte $h+f$ zwingt uns, die C-Tonart als geltend anzuerkennen. — Da Dur und Moll nur Charakterunterschiede desselben Naturklanges, also gleichsam zwei Individuen derselben Tonfamilie sind, muß die Dominante in Dur und Moll gleich sein. Die eigentlichen D-Töne sind demnach D-Terz und D-Septime. Ohne Septime ist die Dominante unvollständig. Der D-Grundton hat den Zweck, die Verbindung zur T herzustellen; die D-Quinte ist lediglich „Dehnungston“ (Füllton), also unwichtigster D-Bestandteil und zur gelegentlichen Auslassung am besten geeignet.

Daß die Ds vor der D von der Natur gegeben sein muß, leuchtet ein, sobald man bedenkt, daß der Ruheklang T erst in Bewegung gesetzt sein muß, bevor er durch die D wieder zur Ruhe gebracht werden kann.

Weil in der natürlichen Schlußformel D T der Baß einen Quint-Sprung abwärts auszuführen hat, gleichsam eine Quinte hinunterfällt, wurde von Anfang an dieser Schlußformel die Bezeichnung „Schlußfall“ = „Kadenz“ (cadere = fallen) beigelegt und eine jede Schlußformel, auch wenn der Quintsprung nicht offensichtlich ausgeführt wird, Kadenz genannt.

Wenngleich die D als wichtigste Harmonie des Kreislaufes zu gelten hat, so ist ihre alleinige Anwendung zur beweiskräftigen Herbeiführung einer Schlußtonika nicht ausreichend. Jeder auftretende Bewegungsklang kann zur

leichtverständlichen Form eines normalen Neben-Dominantdreiklangs oder -Strebeklanges „idealisiert“ werden, ohne daß er die Bedeutung eines Schlußdominantakkordes erhalten müßte. Ferner sind die D-Dreiklänge und D-Strebeklänge der Dur- und Molltonart über demselben Fundamente gleich. Mithin läßt ihr Auftreten den Zweifel offen, ob eine Dur- oder Molltonika als Abschluß folgen soll. Das wäre von wenig Belang, wenn der Ausdruck und Begriff Kadenz, Schlußfall, nur die Bedeutung von „Ende“ oder „Abschluß der Harmoniebewegung“ hätte. In diesem Falle würde die D-Harmonie genügen, um eine Dur- oder Molltonika als Schlußakkord einzuführen. In dem Begriff „Kadenz“ liegt aber ein höherer Sinn: Kadenz bedeutet hauptsächlich „Schlußfolgerung“ und muß als solche den Wert eines Beweises besitzen. Die Kadenz ist das wichtigste Mittel der musikalischen Logik. Die einfache Schlußformel D T oder D t kann also schon ihrer Charakterzweideutigkeit wegen nicht als vollgültige Kadenz angesehen werden. Sie bedarf einer den Charakter des Schlußakkordes vorausdeutenden Ergänzung.

Nach den Gesetzen der Logik gehören zu einer Schlußfolgerung drei Teile: ein Vordersatz, ein Mittelsatz und der Schlußsatz. Die beiden ersten Sätze enthalten allgemein anerkannte oder allgemein verständliche Behauptungen, die keines Beweises mehr bedürfen. Aus diesen beiden Sätzen muß der Schlußsatz mit Notwendigkeit gefolgert werden können. Zum Beispiel: 1. Alle Menschen müssen sterben; 2. Mozart war ein Mensch; 3. also mußte Mozart sterben. Der erste Satz bedarf keines Beweises; wir kennen seine Wahrheit aus täglicher Erfahrung. Auch der zweite Satz bedarf keines Beweises, da wir davon überzeugt sind, daß Mozart ein Mensch gleich uns, und kein unsterblicher Gott gewesen ist. Wenn nun Mozart ein Mensch war, so fällt er unter das im ersten Satze für alle Menschen aufgestellte Gesetz und daraus folgt notwendig, daß er einmal sterben mußte. Sind die beiden Vordersätze allgemein so bekannt wie in unserem Beispiel, so kann einer der beiden Vordersätze im außerwissenschaftlichen Gebrauch weggelassen werden. Wir können sagen: Alle Menschen müssen sterben — also mußte Mozart sterben; oder: Mozart war ein Mensch — also mußte Mozart sterben. Beide Schlußfolgerungen sind „gefühlsmäßig“ richtig, weil wir im Gefühl die fehlenden, allgemein bekannten Sätze ergänzen, ohne uns im allgemeinen dieser Ergänzung bewußt zu werden. Derartige Schlußfolgerungen sind „Ellipsen“, weil wichtige Glieder äußerlich weggelassen werden. Unser ganzes Gefühlsleben arbeitet, wie alles in der Natur, streng nach den Gesetzen einer natürlichen Logik. Da aber unser Gefühlsleben schwer zu zergliedern ist, wird es in vielen Fällen unmöglich sein, die Vordersätze einer Gefühlsschlußfolgerung genau zu erkennen. Darum gibt es im Gefühlsleben so viele überraschende Schlüsse, deren Richtigkeit wir nicht erkennen, ja nicht einmal nachprüfen können und uns mit ihrer bloßen Annahme zufrieden geben müssen. Musik ist nun aber die Sprache des Gefühls und arbeitet nicht mit in Worten klar ausdrückbaren

Tatsachen; ihr Wesensinhalt sind „Stimmungen", deren Schattierungen vielleicht die Zahl der Herzschläge in der Menschenbrust erreichen und deren äußeres Ausdrucksmittel „Tonverbindungen" und nicht leicht zu verstehende Wortverbindungen sind. Daraus folgt die Notwendigkeit, eine musikalische Schlußfolgerung, eine Kadenz, einerseits mit der größten Vorsicht aufzubauen, wenn sie beweiskräftig wirken soll, andererseits mit größter Vorsicht an die Beurteilung einer Kadenz heranzutreten, wenn man ihre Richtigkeit nicht sofort begriffen hat. Je klarer eine Kadenz aufgebaut wird, desto größer ist die Gewähr, daß sie verstanden wird. Lassen wir einen der notwendigen Vordersätze weg, so kann man sich günstigenfalls mit der Kadenz zufrieden geben; aber ihre Beweiskraft ist geschwächt. Dieser Fall tritt immer ein, wenn die Zieltonart einer Modulation nur durch ihre Dominante eingeführt wird. In weniger guten Kompositionen ist diese Art gang und gäbe. Die guten Komponisten bauen ihre Modulationen mit der größten Vorsicht auf.

Welches ist nun der fehlende Satz, der außer Dominante und Tonika zu einer logischen musikalischen Schlußfolgerung gehört? Unser Mozartbeispiel hilft uns, den fehlenden Satz zu finden. Nehmen wir aus dem Beispiel die Begriffswörter, auf die es allein ankommt, heraus, so erhalten wir die drei Sätze:

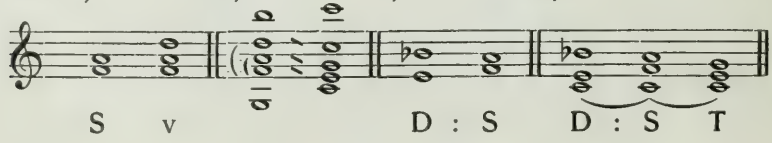
a) Mensch — sterben
b) Mozart — Mensch —
c) Mozart — Mensch — sterben.

Die musikalische Schlußfolgerung muß demnach heißen:

a) D — T
b) ? — D
c) ? — D — T

Nun sind die Fragezeichen zu beantworten. Mozart mußte sterben, weil er als Teil unter den Begriff „Mensch" fällt. Welche Harmonie fällt als Teil unter den Begriff „Dominante"? Die Subdominante und die Vorbereitungsharmonie (Beisp. 456a), denn die Dominante enthält alle „neuen" Obertöne der zweiten Naturtongruppe, also die Töne 9 + 11 + 13 + 15 des Naturklanges (Neuntes Kapitel des I. Teiles), die, durch den Leitton 15 angetrieben, sich in die T aufzulösen streben (Beisp. 456b). Nun macht aber die Natur selbst einen

456. a) b) c) d)



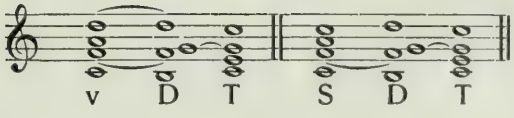
Unterschied zwischen der S- und der v-Harmonie, indem sie nur die reine S als unmittelbares Ziel des von der T hinwegführenden Strebeintervalls, der Strebequinte 5:7, erscheinen läßt (Beisp. 456c) und sie dadurch als etwas scheinbar Fremdes der T gegenüberstellt. Gewiß kann die S passiv in die T zurücksinken (Beisp. 456d), aber nicht aktiv zu ihr zurückführen. Ihr fehlt die Dominantkraft. Diese erhält sie erst durch Hinzufügung eines eigentlichen Dominanttones. Außerdem erinnert die reine S-Form, die durch den Fundamentalton 1 zum Dreiklang erweitert wird, allzusehr an die streblose Ruheklangsform, aus der sie erst durch die hinzugefügte D-Quinte in einen unnormalen und eine Auflösung erzwingenden Strebeklang umgeformt wird. Die S könnte als eine Tonika aufgefaßt werden, was bei der v ausgeschlossen ist. So bildet tatsächlich nur die v-Harmonie das notwendige, bisher fehlende Glied der musikalischen Schlußfolgerung. Tritt die S-Harmonie in der Schlußformel auf, so gilt sie nicht als Ziel der Ds, sondern als unvollkommene v, als unvollständiger Dominantvorbereitungsklang. Die vollständige Kadenz heißt also:

a) D — T
b) v — D
c) v — D — T (Beisp. 457a)

oder in Vertretung:

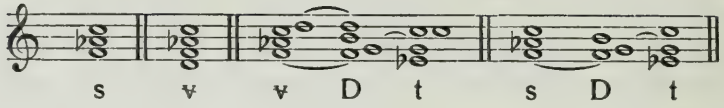
a) D — T
b) S — D
c) S — D — T (Beisp. 457b)

457. a) b)



In Worten ausgedrückt: a) Die D gehört zur T; b) die v (in Vertretung die S) gehört zur D; c) die v (in Vertretung die S) gehört mit der D zur T. Nun ergibt sich die Möglichkeit, den Charakterunterschied vorbereitend auszudrücken. In Moll enthält die „normale" Subdominante eine kleine Grundterz (Beisp. 458a), die „normale" Vorbereitungsharmonie eine verminderte Quinte (Beisp. 458b). Mithin heißt die logische Schlußformel in Moll: v — D — T

458. a) b) c) d)



oder vertretungsweise: s — D — t (Beisp. 458c, d).

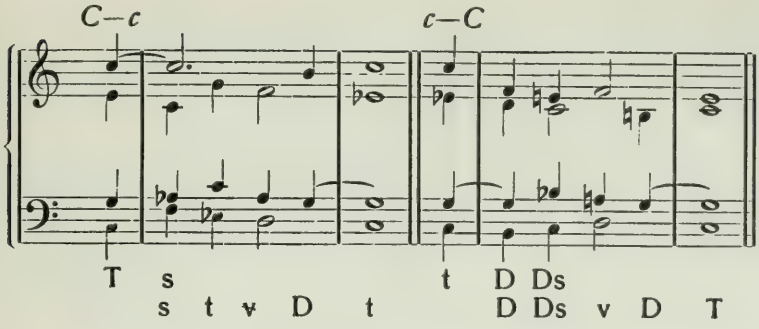
Auch aus ästhetischen Gründen ist die v oder v der S oder s vorzuziehen. Die Schlußtonika soll in der Kadenz als Ziel, in der modulierenden Kadenz sogar als neues Ziel der Harmoniefolge erscheinen. In diesem Zielklang sind Grundton und Oktave Ruhekonsonanzen. Wird nun dieser Grundton oder seine Oktave vorher schon in der S- (s-) Harmonie als konsonierende Quinte gehört, so ist seine Ruhewirkung teilweise vorweggenommen und abgeschwächt, was möglichst vermieden werden soll. In der v- und v-Harmonie aber erscheint der Grundton des Zielklanges entweder als unruhige Strebeseptime, oder er wird ganz weggelassen, wodurch allerdings die Wirkung des Vorbereitungsklanges abgeschwächt wird. Ferner sei von neuem daran erinnert, daß die S (s) in die T zurücksinken will und nicht im geringsten auf die folgende D hinweist, daß sie vielmehr von Natur aus durch eine Kluft von der D getrennt ist. Die v (v) aber stellt die Verbindung zur D her, indem sie die S-Quinte zur abwärts strebigen Septime umformt und die S-Terz in die Bedeutung einer D-None hineinführt. Darum wirkt die Formel S D T ein wenig kindlich unbeholfen und wird an Häufigkeit der Anwendung von der Formel v D T weit übertroffen. Von den unzähligen verschärften v-Formen, die in jeder Tonart möglich sind, verdienen in der abschließenden Modulationskadenz diejenigen unbedingt den Vorzug, die den Charakter der Zieltonika am deutlichsten verkünden: in Dur aufwärts, in Moll abwärts verschärfte Formen.

Zu einer Modulation gehören also: 1. eine Ausgangs- und eine Zieltonart; 2. gemeinsame Töne oder gemeinsame Harmonien; 3. die Vorbereitungsharmonie der Zieltonart; 4. der Abschluß D-T in der Zieltonart. Eine Auslassung des einen oder anderen Teiles ist möglich, beeinträchtigt aber die Verständlichkeit. Die Einschiebung verzierender oder belebender Übergangsglieder ist jederzeit mit Vorteil anzuwenden, wenn die logische Folge gewahrt bleibt und das Erkennen der Haupttharmonien nicht gefährdet wird.

Die folgenden Modulationsbeispiele gehen sämtlich von C-Dur und C-Moll aus und in diese Tonarten zurück. In der Gegenüberstellung der Schwingungsverhältniszahlen ist C immer als 1 angenommen. Alle Verhältnisse sind auf den C-Naturklang übertragen, so daß Tabelle II im Anhang des I. Teiles alle Verhältnisse sofort übersichtlich vor Augen führt.

A. Modulation in solche Tonarten, deren Fundamente mit Obertönen des C-Klanges übereinstimmen und deren sämtliche Bestandteile daher in ganzen Zahlen (im Verhältnis zu C = 1) ausgedrückt werden können.

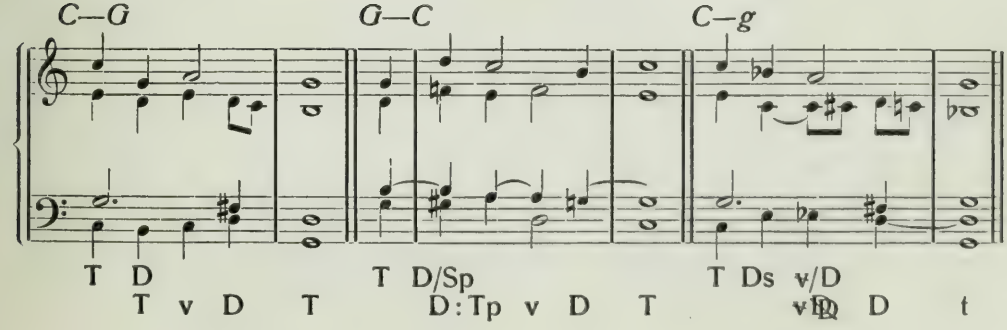
459. a) b)



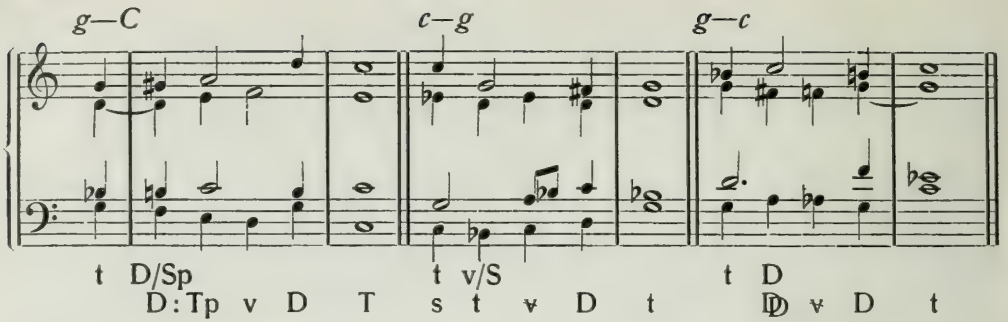
	c	*d*	*es*	*e*	*f*	*g*	*as*	*a*	*b*	*h*
C										
:	1	9	19	5	11	3	25	13	7	15
c										

Beisp. 459a: Auf die Tonika von C-Dur (T) folgt die abwärts gebogene Subdominante (s). Zum Zeichen, daß diese als s der Zieltonika (t) aufgefaßt werden soll, folgt ihr unmittelbar die t, jedoch in einer Bewegungsform, worauf der Moll-Vorbereitungsklang (v) und die Dominante (D) in die Moll-Ruheform (t) hineinführen. — Beisp. 459b: D und Ds sind in Moll und Dur gleich. Der Dur-Charakterton (*e*) in der Ds vermittelt den Durcharakter, der durch die hohe v-Quinte *a* befestigt und in der Schluß-T endgültig herbeigeführt wird.

460. a) b) c)



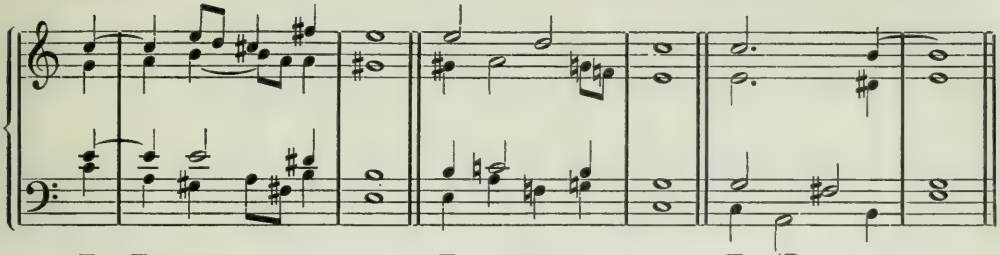
460. d) e) f)



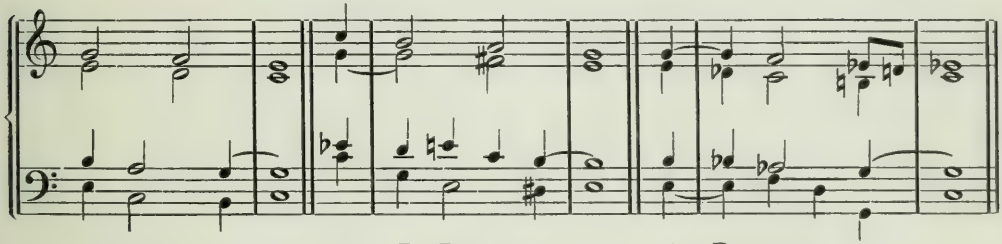
	c	*cis*	*d*	*es*	*e*	*f*	*fis*	*g*	*gis*	*as*	*a*	*b*	*h*
C:	1	17	9	19	5	11	23	3	25	25	13	7	15
G:	33	69	9	75	39	21	45	3	51	51	27	57	15

Beisp. 460a: Der D-Dreiklang von *C* ist gleich der T von *G*; darum kann unmittelbar die v von *G* folgen, aber mit den dem *G*-Naturklang eigenen Schwingungsverhältnissen: *c* 33 + *g* 3 + *e* 39 + *a* 27. Nun folgt die D des *G*-Klanges: *d* 9 + *fis* 45 + *c* 33 + *a* 27, die sich in die *G*-Tonika auflöst.— Beisp. 460b: *d* 9 und *h* 15 des zweiten Akkordes sind beiden Tonarten gemeinsam. Die beiden anderen Töne werden der Zieltonart angepaßt: *gis* 25 und *f* 11. Nun folgt Tp von *C* *a* 13 + *e* 5 + *c* 1, und die normale Folge v D T vollzieht den Abschluß. — Beisp. 460c: Ds schreitet elliptisch weiter zu einer verschärften v/D: *es* 75 + *g* 3 + *c* 1 + *a* 27. Diese wird zur ⅴ von G-Moll umgedeutet und durch *cis* 69 zur 𝔻 weiter verschärft, so daß unmittelbar die Auflösung D t folgen kann. — Beisp. 460d: Um den Durklang als Ziel anzudeuten, werden sofort zwei Bestandteile der Moll-Tonika aufwärts gebogen: aus *b* 57 wird *h* 15 und aus *g* 3 wird *gis* 25. Das Weitere wie in 460b. — Beisp. 460e: t gilt als verschärfte s von G-Moll. Ihr folgt die t von G-Moll in einer Bewegungsform: *b* 57 + *g* 3 + *d* 9. Die normale v (*c* 33 + *a* 27 + *es* 75 + *g* 3) von G-Moll erhält als verzierenden Durchgang den Moll-Charakterton *b* 57, um die Mollterz der Ziel-t nicht aus der Empfindung zu verlieren. Die D-Harmonie *d* 9 + *fis* 45 + (*a* 27 +) *c* 33 führt in den Moll-Ruheklang: *g* 3 + *b* 57 + *d* 9. — Beisp. 460f: Die D von G-Moll erhält die verschärfte Form *a* 13 + *d* 9 + *fis* 23 + *c* 1, so daß sie zur reinen 𝔻 der Zieltonika umgedeutet werden kann. Durch scharfe, dem Mollcharakter entsprechende Abwärtsbeugung wird sie zur ⅴ von C-Moll umgeformt (*as* 25 + *d* 9 + *f* 11 + *c* 1) und normal durch die D zur Schluß-t geführt.

461. a) C—E b) E—C c) C—e



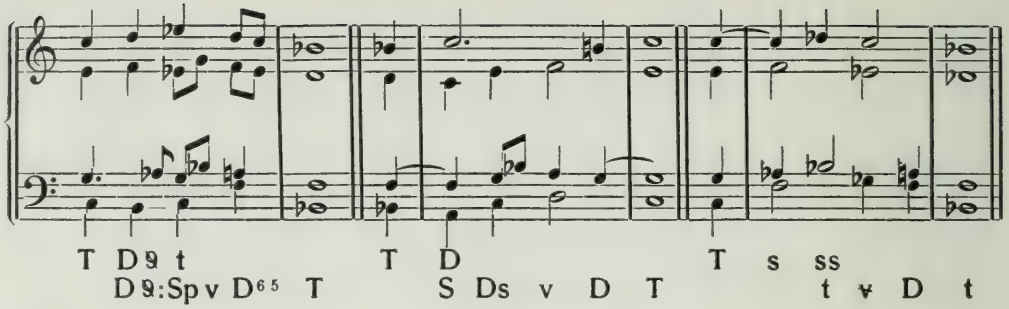
461. d) e—C e) c—e f) e—c



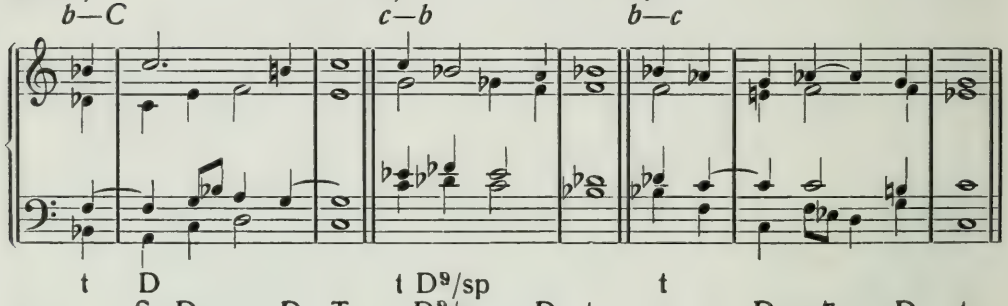
	c	*cis des*	*d*	*dis es*	*e*	*f*	*fis*	*g*	*gis as*	*a*	*b*	*h*
C:	1	17	9	19	5	11	23	3	25	13	7	15
E:	125	65	35	75	5	85	45	95	25	55	115	15

Beisp. 461a: Tp wird gebildet mit *a* 55 und wird s von E-Dur mit aufwärts gebogener Terz. Ds von E-Dur = *gis* 25 + *e* 5 + *h* 15 + *d* 35. S = *a* 55 + *e* 5 + *cis* 65. v = S + *fis* 45. D = *h* 15 + *dis* 75 + *a* 55 + *fis* 45. — Beisp. 461b: Die s erhält *a* 13 und *c* 1 und ist sofort reine Tp von C-Dur. — Beisp. 461c: v/D von C = T + *a* 55, wird verschärfte s^7 von E-Moll. C 1 wird als verschärfte kleine Sexte von E-Moll auch in der folgenden v (*a* 55 + *fis* 45 + *e* 5 + *c* 1) beibehalten. D rein E-Moll. — Beisp. 461d: s^7 von E-Moll behält *e* 5 und *g* 95, erhält aber *c* 1 + *a* 13 und vermittelt den Übergang. v und D normal C-Dur. — Beisp. 461e: Den Übergang vermittelt Dp von C-Moll = *e* 5 + *g* 3 + *h* 15. Ihr folgen die normalen v- und D-Klänge von E-Moll. — Beisp. 461f: Vermittler ist die D♮9 des neapolitanischen Mollklanges von E-Moll = *e* 5 + *b* 7 + *des* 17 + *g* 95. Die folgenden Harmonien normal C-Moll. Der freie Durchgang *es* 19 bei der D bereitet den Mollcharakterton der Zieltonika vor.

462. a) *C—B* b) *B—C* c) *C—b*



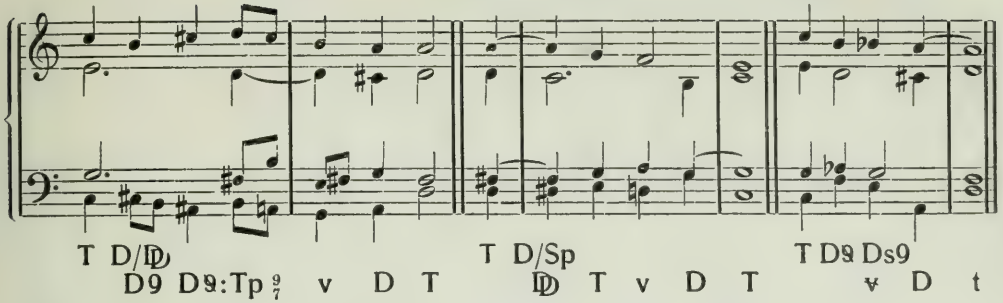
462. d) *b—C* e) *c—b* f) *b—c*



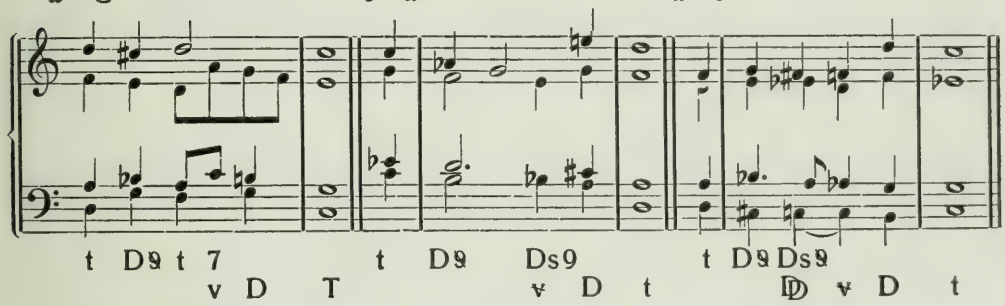
	c	*des*	*d*	*es*	*e*	*fes*	*f*	*ges*	*g*	*as*	*a*	*b*	*h*
C:	1	17	9	19	5		11	23	3	25	13	7	15
B:	63	133	35	77	161		21	175	91	49	105	7	119

Beisp. 462a: Die Vermittlung übernimmt $D^9 = h\,119 + g\,3 + f\,21 + d\,35$; *as* 49 bereitet den folgenden Mollklang t = Sp vor, $c\,63 + g\,91 + es\,77$. v = Sp + *b* 7. D = $f\,21 + a\,105 + c\,63 + es\,77$; Durchgang *d* 35 in der Oberstimme. T = $b\,7 + f\,21 + d\,35$. — Beisp. 462b: D = $a\,13 + f\,21 + c\,1$ bildet die Vermittlung als S von C-Dur. Ds v D T normal C-Dur. Ds ist eingeschoben, um den Viertelton-Querstand *f* 21 im Tenor gegen *f* 11 im Alt zu vermeiden. — Beisp. 462c: s = $f\,21 + as\,49 + c\,1$; ss = $f\,21 + b\,7 + des\,133$ wird t. v D t normal. — Beisp. 462d: D = $a\,13 + f\,21 + c\,1$ wird S; Ds (überbrückt den Querstand *f* 21 gegen *f* 11) und v D T normal. — Beisp. 462e: D^9/sp = $des\,133 + fes\,161 + g\,3 + b\,7$ wird D^9/ss. v = $c\,63 + es\,77 + ges\,175 + b\,7$. D t normal. — Beisp. 462f: t = $b\,7 + des\,133 + f\,21$ wird ss von C-Moll; s = $f\,21 + c\,1 = as\,25$; die normale Ds wird eingeschoben, damit die normale s = $f\,11 + c\,1 + as\,25$ ohne Querstand folgen kann; v D t normal.

463. a) *C—D* b) *D—C* c) *C—d*

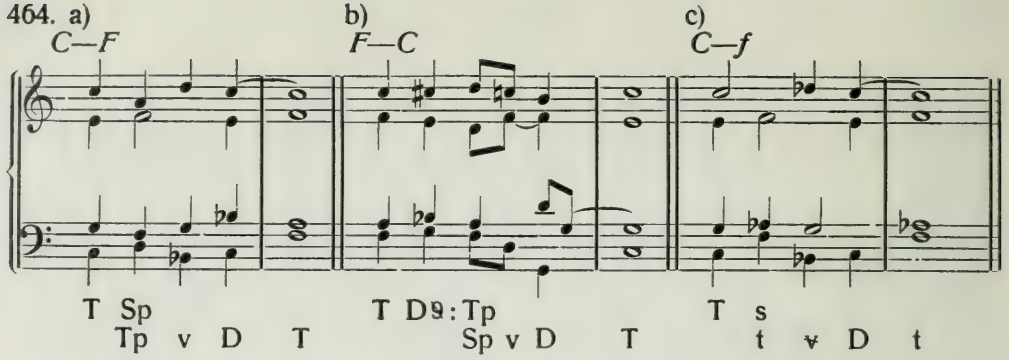


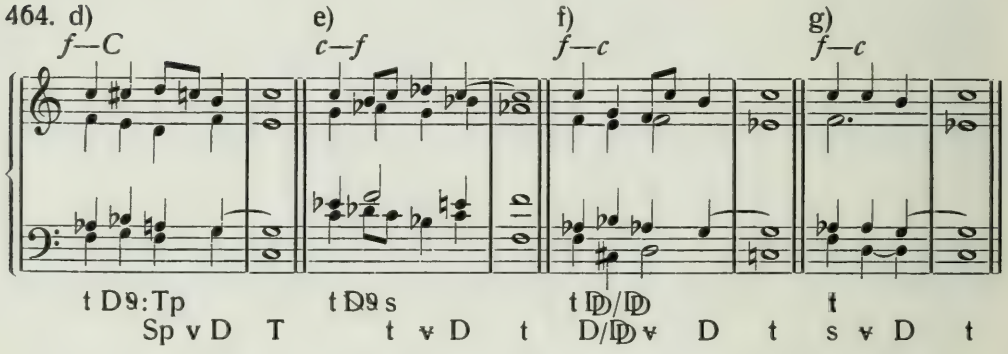
463. d) *d—C* e) *c—d* f) *d—c*



	c	*cis*	*d*	*dis es*	*e*	*f*	*fis*	*g*	*as*	*a*	*ais b*	*h*
C:	1	17	9	19	5	11	23	3	25	13	27 7	15
D:	63	135	9	153	81	171	45	99	207	27	225	117

Beisp. 463a: Die dritte Dominante *cis* 135 + *g* 3 + *e* 5 + *h* 117 wird umgedeutet als D^9 von D-Dur, schreitet aber elliptisch weiter in die D/Tp *ais* 225 + *g* 3 + *e* 5 + *cis* 135; alles Folgende normal D-Dur. — Beisp. 463b: D/Sp = *dis* 19 + *fis* 45 + *c* 1 + *a* 27 wird umgedeutet zur zweiten Dominante mit aufwärts gebogener Prime, die sich in die erste Umkehrung der T auflöst (*e* 5 + *g* 3 + *c* 1). v D T normal. — Beisp. 463c: Die vermittelnde D^9 erhält die Form *f* 171 + *as* 207 + *d* 9 + *h* 117. Ds^9 = *e* 81 + *g* 99 + *d* 9 + *b* 225 wird umgedeutet zur v von D-Moll. D t normal. — Beisp. 463d: D^9 = *g* 3 + *b* 7 + *e* 5 + *cis* 17 ist Vermittler. t^7 = *f* 11 + *a* 13 + *c* 1 + *d* 9 wird zur v von C-Dur. — Beisp. 463e: D^9 = *h* 117 + *d* 9 + *f* 171 + *as* 207 ist Vermittler. Ds^9 = *b* 225 + *d* 9 + *e* 81 + *g* 99 wird zur v von D-Moll. D t normal. — Beisp. 463f: D^9 = *cis* 17 + *b* 7 + *e* 5 + *g* 3 ist Vermittler. Ds^9 = *c* 1 + *a* 13 + *es* 19 + *fis* 23 wird umgedeutet zur D. v D t normal.

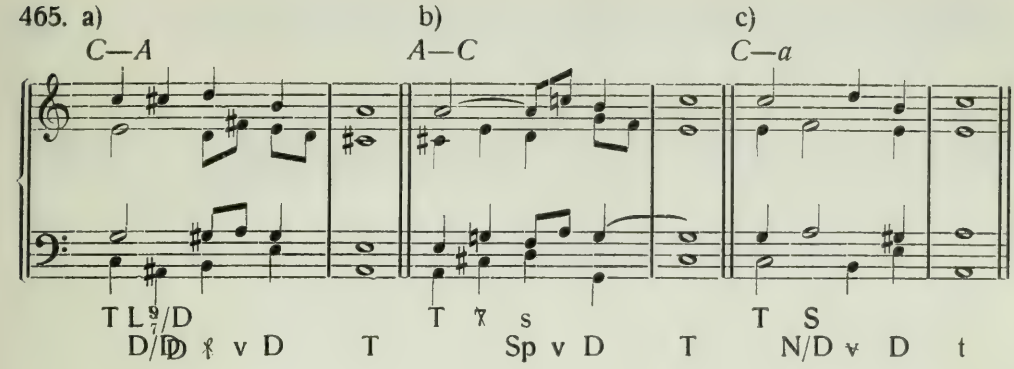


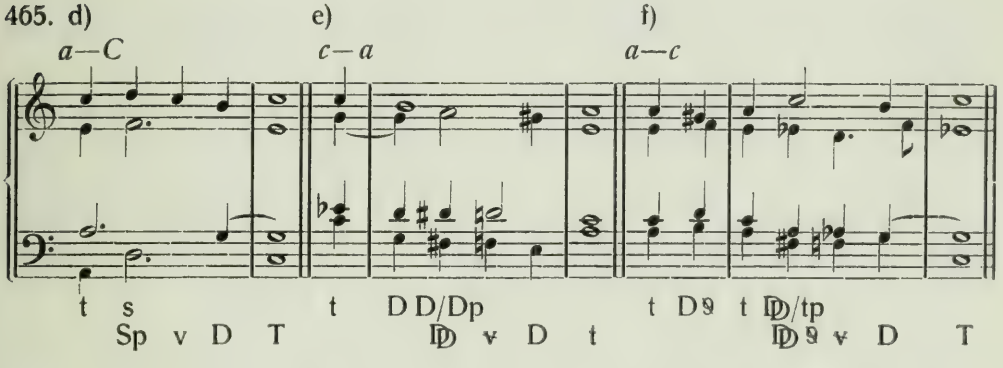


	c	*cis* *des*	*d*	*es*	*e*	*f*	*fis*	*g*	*as*	*a*	*b*	*h*
C:	1	17	9	19	5	11	23	3	25	13	7	15
F:	33	275	143	77	165	11	187	99	209	55	121	253

Beisp. 464a: Sp = *d* 143 + *f* 11 + *a* 55 umgedeutet zur Tp. — Beisp. 464b: D⁹/Tp = *g* 3 + *b* 7 + *e* 5 + *cis* 17 ist Vermittler. Tp = *f* 11 + *a* 13 + *d* 9 wird Sp. — Beisp. 464c: Die vermittelnde s = *f* 11 + *as* 209 + *c* 1 umgedeutet zur t. ∨ = *b* 121 + *g* 99 + *f* 11 + *des* 275. — Beisp. 464d: wie b. — Beisp. 464e: D⁹ = *des* 275 + *f* 11 + *as* 209 + *h* 253 ist Vermittler. s = *c* 33 + *f* 11 + *as* 209 umgedeutet zur t. — Beisp. 464f: Die vierte Dominante von F-Moll = *cis* 17 + *b* 7 + *e* 5 + *g* 3 umgedeutet zur dritten Dominante von C-Moll. — Beisp. 464g ist das Muster einer Viertelton-Modulation: Die zweite Stimme enthält das verbindende *f* 11; die erste Stimme bewegt sich in den Vierteltönen *c* 33—*c* 32 (= 1), die dritte Stimme in den Vierteltönen *as* 209—*as* 25 weiter. Im temperierten System ist die Viertelton-Chromatik verlorengegangen, so daß die Töne *c* und *as* in F- und C-Moll gleich sind, weshalb auf Vermittlungsharmonien verzichtet werden kann. Sobald das menschliche Ohr durch die Bestrebungen der Vierteltonmusiker (Hàba usw.) zur Aufnahme der Viertelton-

Chromatik genügend vorbereitet sein wird, werden auch in der naturreinen Musik die Vermittlungsharmonien von selbst in Wegfall kommen.

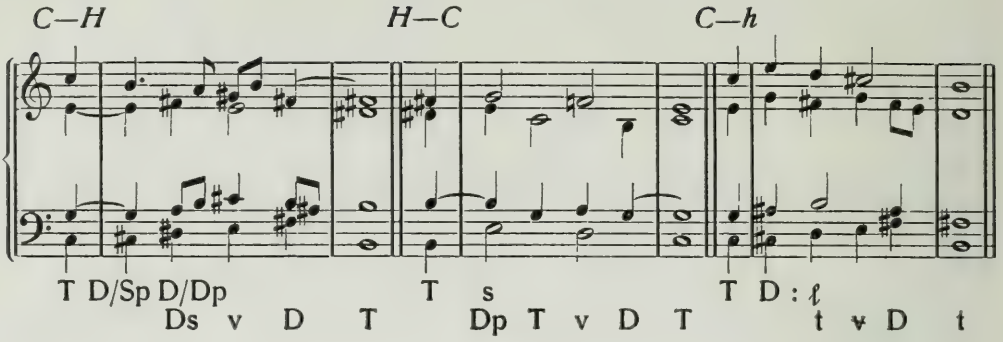




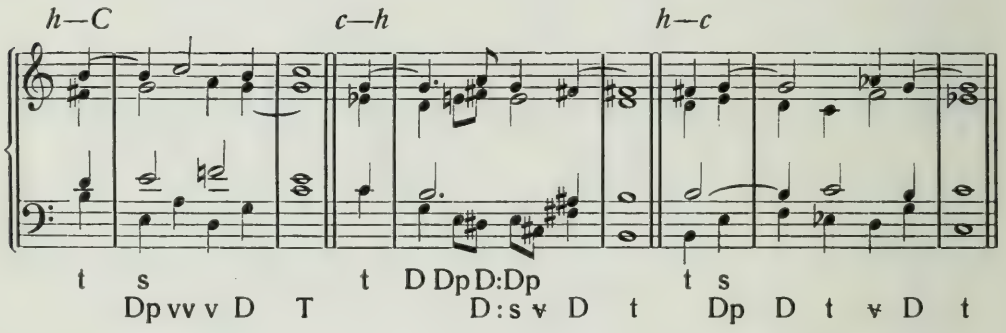
	c	*cis*	*d*	*dis es*	*e*	*f*	*fis*	*g*	*gis as*	*a*	*ais*	*h*
C:	1	17	9	19	5	11	23	3	25	13	27	15
A:	247	65	143	299	39	325	169	91	195	13	221	117

Beisp. 465a: L$^{9}_{7}$/D = *ais* 221 + *g* 3 + *e* 5 + *cis* 65 umgedeutet zur dritten Dominante. Ihr folgt die 𝄽 = *h* 117 + *gis* 195 + *d* 143. — Beisp. 465b: Vermittler ist die s = *d* 9 + *f* 11 + *a* 13 umgedeutet zur Sp. — Beisp. 465c: S = *c* 1 + *a* 13 + *f* 325 wird N/D. — Beisp. 465d: s = *d* 9 + *a* 13 + *f* 11 umgedeutet zur Sp; v = Sp + *c* 1. — Beisp. 465e: Vermittler ist D = *g* 3 + *d* 143 + *h* 117. D/Dp = *fis* 169 + *dis* 299 + *a* 13 + *h* 117 umgedeutet zur zweiten Dominante von A-Moll. — Beisp. 465f: Vermittler ist die auf die D^{9} folgende t = *a* 13 + *c* 1 + *e* 5. 𝅘𝅥𝅮D/tp = *fis* 23 + *a* 13 + *es* 19 + *c* 1 umgedeutet zur 𝅘𝅥𝅮D^{9}.

466. a) b) c)



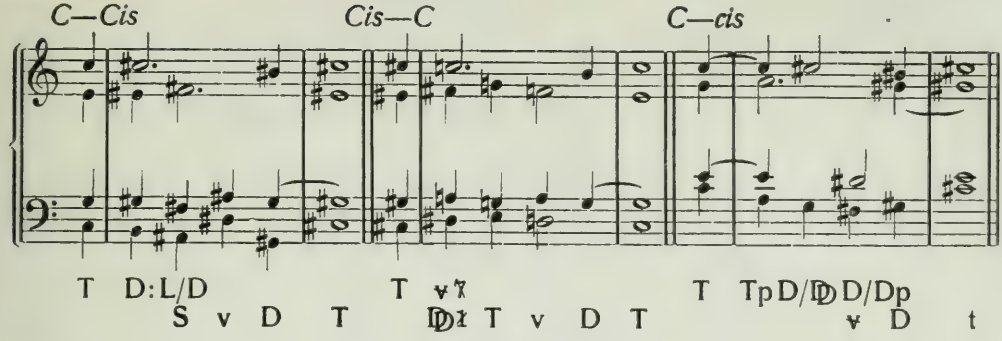
466. d) e) f)



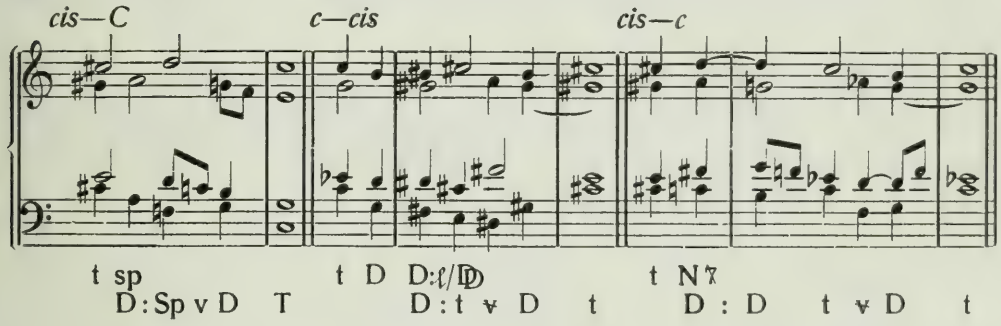
	c	*cis*	*d*	*dis es*	*e*	*f*	*fis*	*g*	*gis as*	*a*	*ais*	*h*
C:	1	17	9	19	5	11	23	3	25	13	27	15
H:	255	135	285	75	165	345	45	375	195	105	225	15

Beisp. 466a: D/Dp = *dis* 75 + *a* 105 + *fis* 45 + *h* 15 umgedeutet zur Ds. — Beisp. 466b: s = *e* 5 + *h* 15 + *g* 3 umgedeutet zur Dp. — Beisp. 466c: Vermittler Dℓ = *cis* 135 + *ais* 225 + *g* 3 + *e* 5. ℓ = *d* 285 + *h* 15 + *fis* 45 umgedeutet zur t. — Beisp. 466d: s = *e* 5 + *g* 3 + *h* 15 umgedeutet zur Dp. — Beisp. 466e: Vermittler Dp = *e* 165 + *h* 15 + *g* 3. Ihr folgt die reine Ds von H-Moll = *dis* 75 + *h* 15 + *fis* 45 + *a* 105, die zur reinen s führt = *e* 165 + *h* 15 + *g* 375. — Beisp. 466f: s = *e* 5 + *h* 15 + *g* 3 umgedeutet zur Dp.

467. a) b) c)



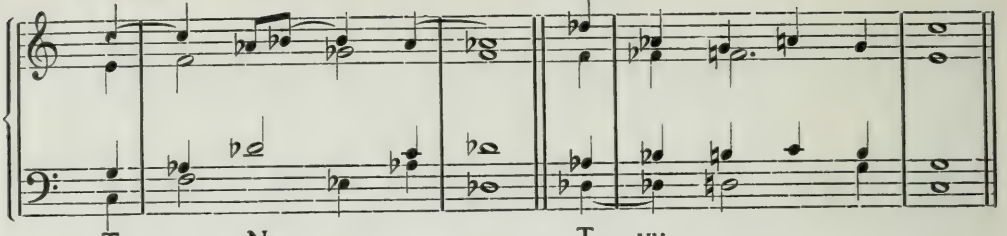
467. d) e) f)



	c	*cis*	*d*	*dis*	*es*	*e*	*eis*	*f*	*fis*	*g*	*gis*	*as*	*a*	*ais*	*h*	*his*
C:	1	17	9	19		5	21	11	23	3	25		13	27	15	31
Cis:	527	17	289	153	—	323	85	—	187	391	51	—	425	221	119	255

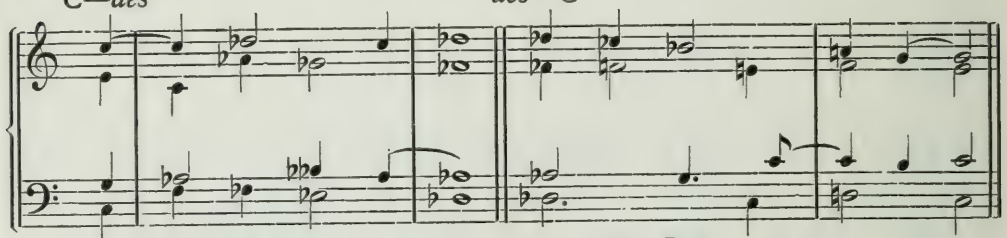
Beisp. 467a: Der vermittelnde zweite Akkord *h* 119 + *gis* 51 + *eis* 85 + *cis* 17 ist die verschärfte Dominante des folgenden L-Klanges der D (*ais* 221 + *fis* 187 + *cis* 17), der zur S von Cis-Dur umgedeutet wird. — Beisp. 467b: ▽𝄾 = *dis* 19 + *a* 13 + *fis* 23 + *c* 1 umgedeutet zur 𝔇 mit verschärfter Prime. — Beisp. 467c: Vermittler Tp = *a* 425 + *e* 5 + *c* 1. Die dritte Dominante D/𝔇 = *g* 391 + *e* 5 + *a* 425 + *cis* 17 schreitet weiter zur D/Dp = *fis* 187 + *dis* 153 + *a* 425 + *cis* 17, die zur ▽ umgedeutet wird. — Beisp. 467d: Die vermittelnde sp = *a* 13 + *e* 323 + *cis* 17 umgedeutet zur D der Sp = *f* 11 + *d* 9 + *a* 13. — Beisp. 467e: Die dritte Harmonie *fis* 187 + *dis* 153 + *gis* 51 + *his* 255 umgedeutet zur D der Zieltonart t = *e* 323 + *cis* 17 + *gis* 51. — Beisp. 467f: N𝄾 = *c* 1 + *fis* 23 + *a* 13 + *d* 9 umgedeutet zur 𝔇.

468. a) *C—Des* b) *Des—C*



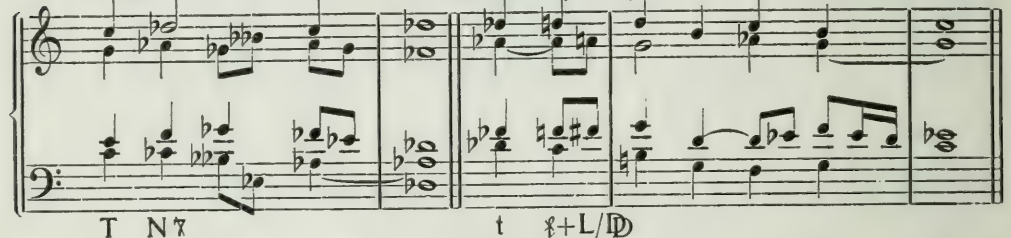
T s N T ∀v
T Tp v D T ∀/sp D v D T

468. c) *C—des* d) *des—C*



T s n t Ds ⅅ 9
t ∀ D t ∀/s Ds v D T

468. e) *c—des* f) *des—c*



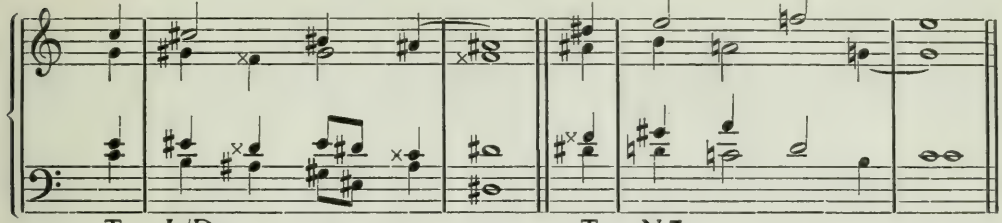
T N 7 t ℓ+L/ⅅ
D : s ∀ D 65 t ⅅ D ∀ D t

	c	*des*	*d*	*es*	*e fes*	*f*	*fis ges*	*g*	*sa*	*a heses*	*b*	*h*	*ces*
C:	1	17	9	19	5 21	11	23	3	25	13 27	7	15	31
Des:	255	17	289	153	323	85	357 187	391	51	425	221	459	119

Beisp. 468a: Vermittler s = *f* 85 + *as* 51 + *c* 1. N = *f* 85 + *des* 17 + *as* 51 umgedeutet zur T. — Beisp. 468b: ∀v = *des* 17 + *b* 7 + *fes* 21 + *as* 51 umgedeutet zur ∀/sp. Statt *as* 51 kann bei dieser Harmonie *as* 25 genommen werden, da ein Harmoniefortschritt stattfindet und darum die Vierteltonfolge *as* 51 im Tenor und *as* 25 im Sopran nicht als Querstand empfunden wird. — Beisp. 468c: Vermittler s = *f* 85 + *as* 51 + *c* 1. n = *fes* 323 + *as* 51 + *des* 17

umgedeutet zur t. — Beisp. 468d: Vermittler Ds = *des* 17 + *as* 51 + *f* 11 + *ces* 31. Die unvollständige ℗ 9 = *des* 17 + *g* 3 + *f* 11 + *b* 7 umgedeutet zur v/s. — Beisp. 468e: N 7 = *ces* 119 + *f* 85 + *as* 51 + *des* 17 umgedeutet zur Ds. — Beisp. 468f: Vermittler 𝄽 = *c* 1 + *f* 11 + *as* 51 + *d* 9. L/℗ = *c* 1 + *fis* 23 + *a* 13 + *d* 9 umgedeutet zur ℗.

469. a) *C—Dis*

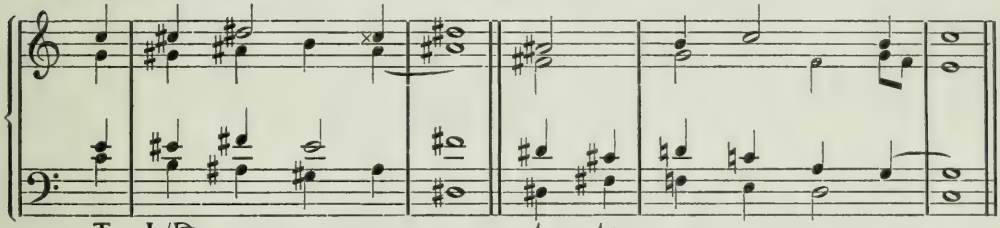


T L/℗ D/tp D : Sp v D T

b) *Dis—C*

T N 7 D : Tp v D T

469. c) *C—dis*

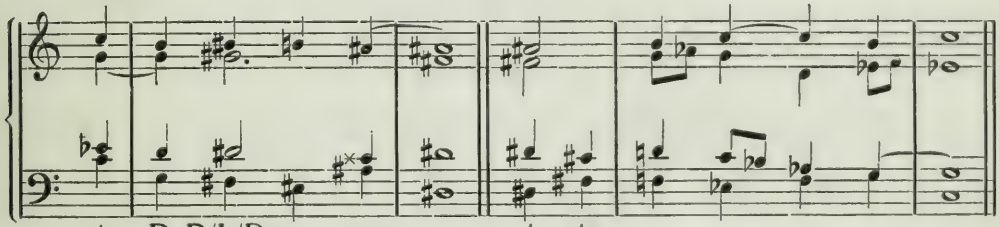


T L/℗ D/tp t v D t

d) *dis—C*

t tp L : D T v D T

469. e) *c—dis*



t D D/L/℗ S 7 v D t

f) *dis—c*

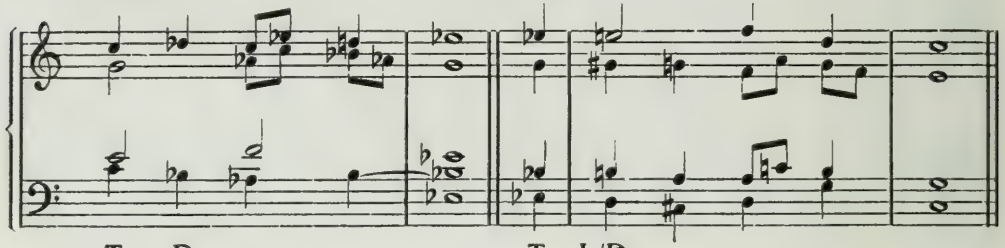
t tp L : D 9 t 7 v D 6 7 t

	c	*cis*	*cisis*	*d*	*dis*	*disis*	*es*	*e*	*eis*	*f*	*fis*	*fisis*	*g*	*gis*	*as*
C:	1	17	35	9	19	39	19	5	21	11	23	47	3	25	
Dis:	513	133	285	589	19	323	627	323	171	703	361	95	399	209	855

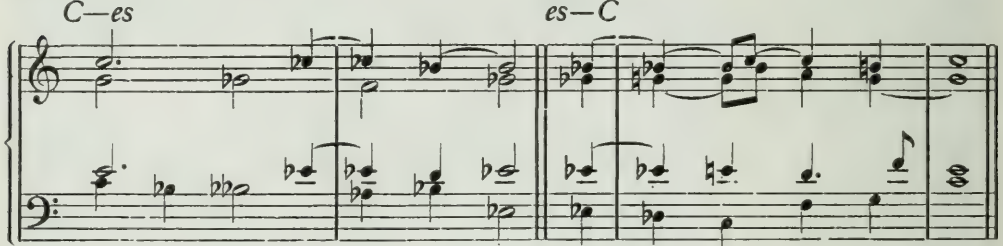
	a	*ais*	*b*	*h*	*his*
C:	13	27	7	15	31
Dis:	437	57	931	475	247

Beisp. 469a: L/D = *h* 475 + *eis* 171 + *gis* 209 + *cis* 133 umgedeutet zur D/tp. — Beisp. 469b: N 7 = *d* 9 + *gis* 25 + *h* 15 + *e* 5 umgedeutet zur D/Tp. — Beisp. 469c: wie bei a. — Beisp. 469d: tp = *fis* 361 + *cis* 17 + *ais* 57 umgedeutet zur L/D. D normal C-Dur. — Beisp. 469e: Die Dominante des Leittonklanges der zweiten Dominante = *fis* 361 + *dis* 19 + *gis* 209 + *his* 247 umgedeutet zur S 7. — Beisp. 469f: wie bei d.

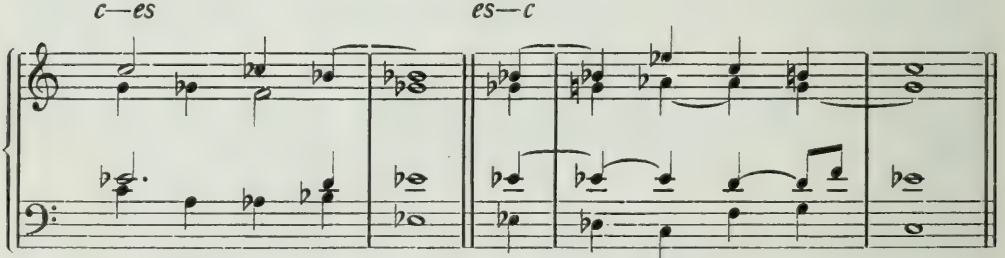
470. a) *C—Es* b) *Es—C*



470. c) *C—es* d) *es—C*



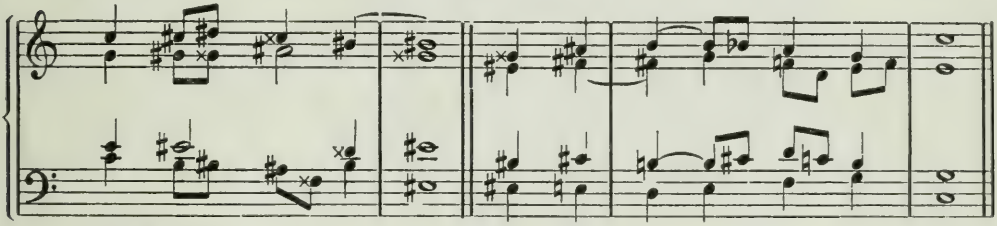
470. e) *c—es* f) *es—c*



	c	*cis des*	*d*	*es*	*e*	*f*	*ges*	*g*	*gis as*	*a heses*	*b*	*h ces*
C:	1	17	9	19	5	11	23	3	25	13 27	7	15 31
Es:	247	513 133	285	19	323	171	361	95	399 209	437	57	475

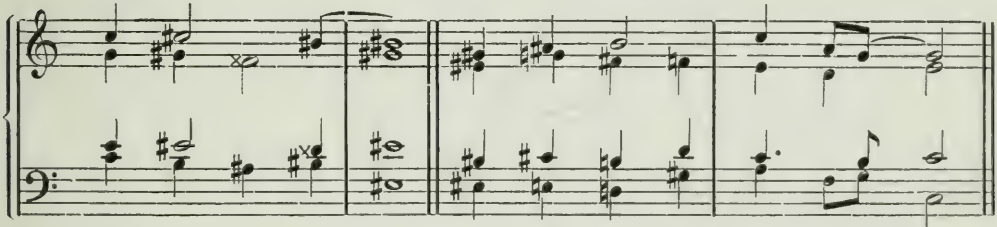
Beisp. 470a: Die verschärfte s = *as* 209 + *f* 171 + *c* 247 umgedeutet zur Sp. — Beisp. 470b: L/𝔇 = *d* 9 + *h* 15 + *gis* 25 + *e* 5 umgedeutet zur vierten Dominante. — Beisp. 470c: Vermittler ist die verschärfte Ds = *heses* 437 + *es* 19 + *ges* 361 + *ces* 475. $ = *as* 209 + *es* 19 + *f* 171 + *ces* 475 umgedeutet zur v. — Beisp. 470d: Ds = *des* 17 + *es* 19 + *g* 3 + *b* 57 ist Vermittler und wird umgedeutet zur D/sp. — Beisp. 470e: D𝔑/ss = *a* 437 + *es* 19 + *ges* 361 + *c* 1 ist Vermittler und wird zur 𝔇 umgedeutet. — Beisp. 470f: S = *c* 1 + *es* 19 + *as* 25 umgedeutet zur sp.

471. a) *C—Eis*



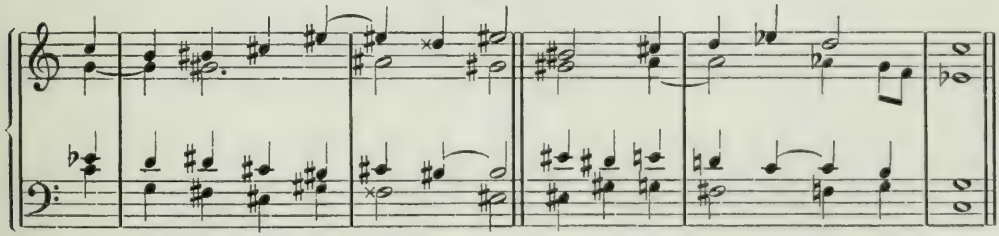
b) *Eis—C*

471. c) *C—eis*



d) *eis—C*

471. e) *c—eis*



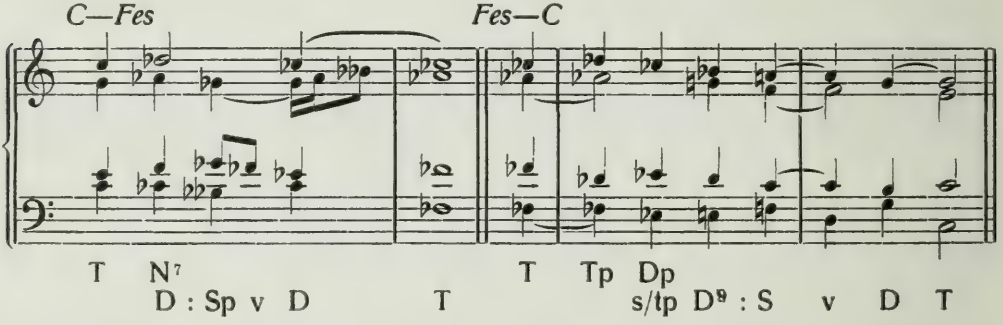
f) *eis—c*

Von diesem Beispiel an mögen die Naturklangszahlen der Übergangsakkordtöne genügen.

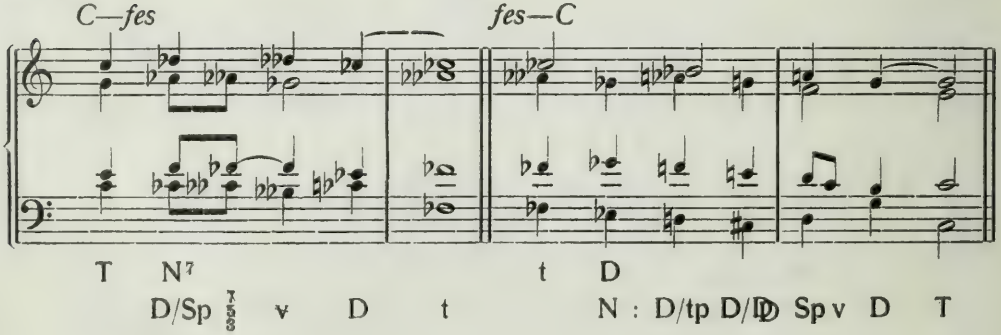
	cis	*dis*	*e*	*eis*	*fis*	*g*	*gis*	*ais*	*h*	*his*
C:	17	19	5	21	23	3	25	27	15	31
Eis:	525	147	641	21	357	777	399	231	483	63

Beisp. 471a: In vier leicht verständlichen Halbtonschritten geht die T weiter zum Leitton-Septimenakkord der zweiten Dominante = *h* 483 + *eis* 21 + *gis* 399 + *cis* 525, der zum Dn-Klange der Zieltonart umgedeutet wird. — Beisp. 471b: N 7 = *e* 5 + *cis* 17 + *fis* 23 + *ais* 27 umgedeutet zur D*ℓ*. — Beisp. 471c: wie bei a. — Beisp. 471d: Der verkürzte Sept-Non-Klang der N-Harmonie = *e* 5 + *cis* 17 + *g* 3 + *ais* 27 umgedeutet zur D*ℓ*. — Beisp. 471e: Die dritte Harmonie, D/L/ⅅ = *fis* 357 + *dis* 147 + *gis* 399 + *his* 63, wird umgedeutet zur D/sp. — Beisp. 471f: tp = *gis* 399 + *dis* 19 + *his* 63 wird umgedeutet zur L der dritten Dominante der Zieltonart.

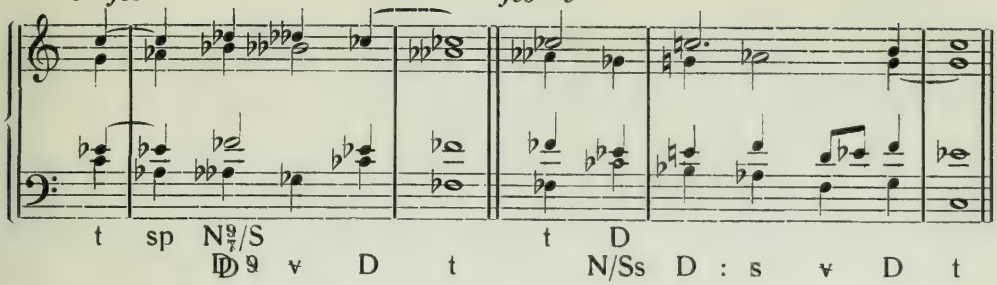
472. a) b)



472. c) d)



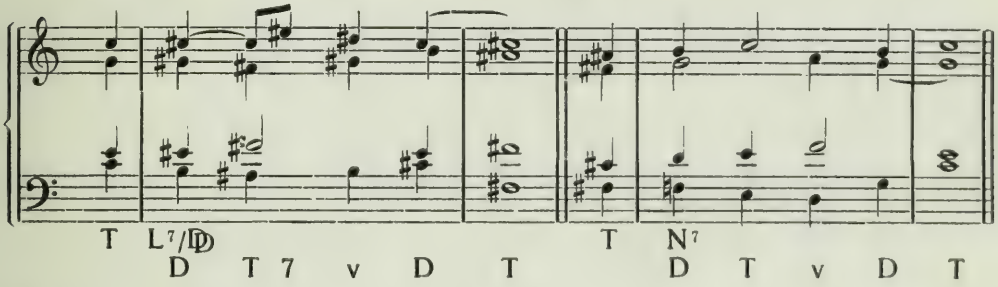
472. e) *c—fes* f) *fes—c*



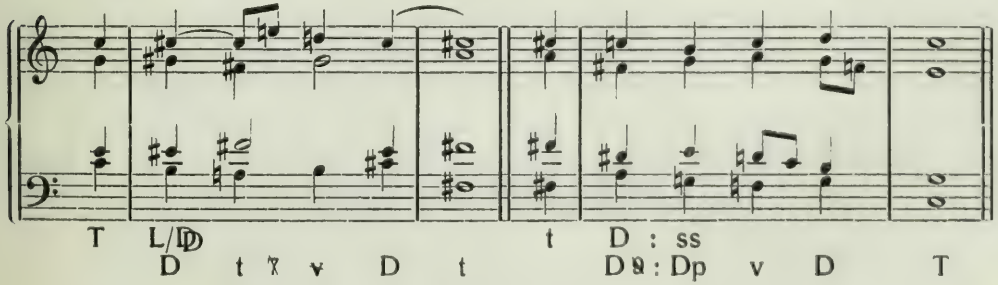
	des	*es*	*fes*	*f*	*ges*	*ases*	*as*	*b*	*ces*
C:	17	19	21	11	23	49	25	7	31
Fes:	273	315	21	357	189	399	105	483	63

Beisp. 472a: N 7 = *ces* 63 + *f* 357 + *as* 105 + *des* 273 umgedeutet zur D/Sp. — Beisp. 472b: Dp = *es* 19 + *as* 105 + *ces* 31 umgedeutet zur s/tp. — Beisp. 472c: wie bei a. — Beisp. 472d: D = *es* 19 + *ges* 23 + *ces* 63 wird N der D/tp. — Beisp. 472e: Die N/S-Harmonie mit kleiner Septime und kleiner None = *ases* 399 + *fes* 21 + *b* 483 + *des* 273 wird zweite Dominante. — Beisp. 472f: D = *ces* 63 + *es* 19 + *ges* 23 wird N/Ss.

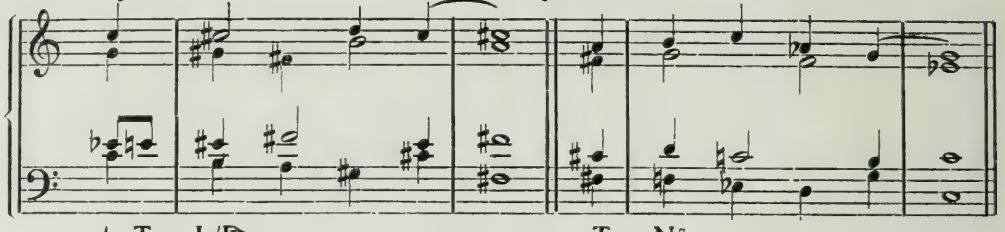
473. a) *C—Fis* b) *Fis—C*



473. c) *C—fis* d) *fis—C*



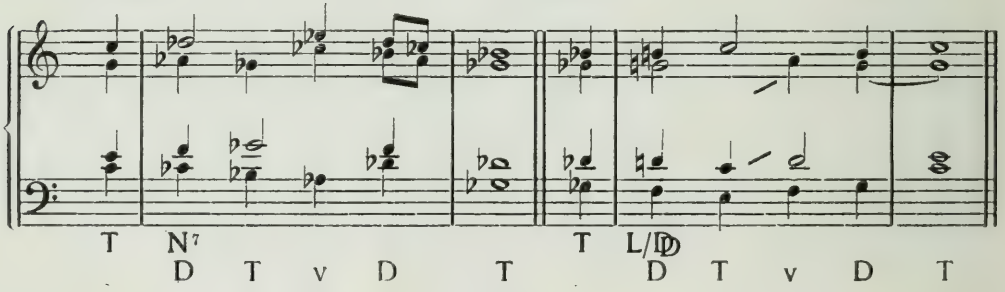
473. e) *c—fis* f) *fis—c*



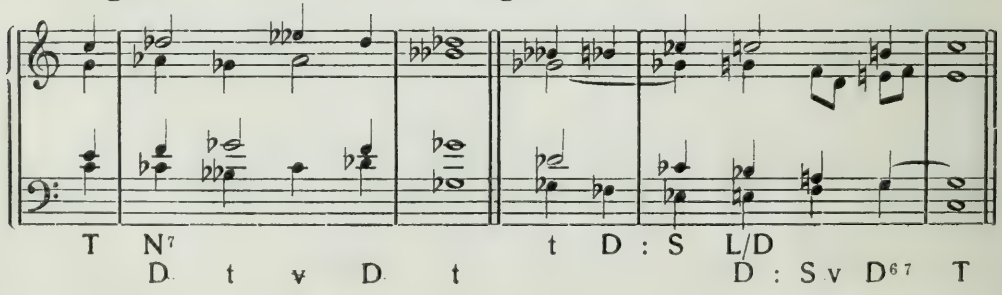
	cis	*d*	*es*	*e*	*eis*	*f*	*fis*	*g*	*gis*	*ais*	*h*
C:	17	9	19	5	21	11	23	3	25	27	15
Fis:	69	575	621	161	345	713	23	391	207	115	253

Beisp. 473a: L/D = *h* 253 + *eis* 345 + *gis* 207 + *cis* 69 wird D. — Beisp. 473b: N 7 = *f* 11 + *d* 9 + *g* 3 + *h* 15 wird D. — Beisp. 473c: wie bei a. — Beisp. 473d: ss = *g* 3 + *e* 5 + *h* 15 wird Dp. — Beisp. 473e: wie bei a. Zur Vermeidung des übermäßigen Primenschrittes *es* 19—*eis* 345 im Tenor ist die verschärfte Durterz *e* 161 eingeschoben. — Beisp. 473f: wie bei b.

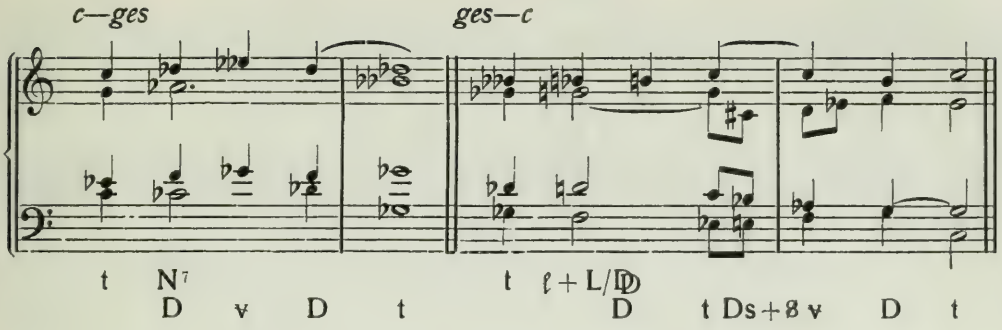
474. a) *C—Ges* b) *Ges—C*



474. c) *C—ges* d) *ges—C*



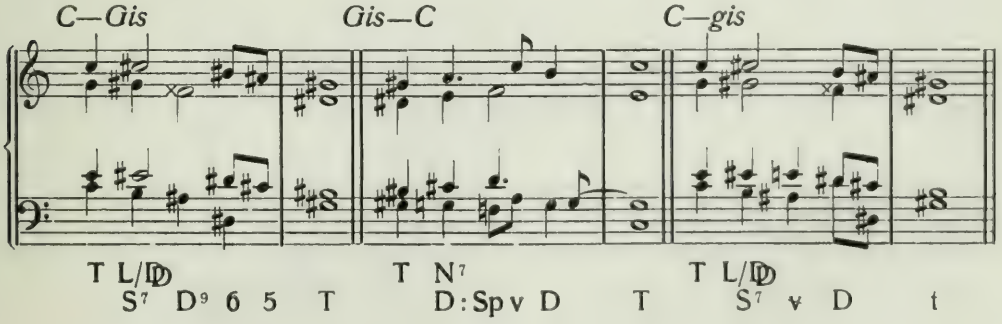
474. e) f)



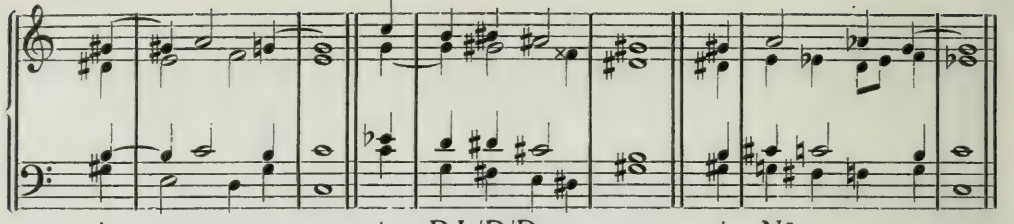
	c	*des*	*d*	*e*	*f*	*ges*	*g*	*as*	*heses*	*b*	*h*	*ces*
C:	1	17	9	5	11	23	3	25	27	7	15	31
Ges:	529	69	575	621	345	23	391	207	437	115	483	253

Beisp. 474a: N 7 = *ces* 253 + *f* 345 + *as* 207 + *des* 69 wird D. — Beisp. 474b: L/D = *f* 11 + *d* 9 + *g* 3 + *h* 15 wird D. Die Quintenparallele vom dritten zum vierten Akkord zwischen Tenor und Alt ist damit zu rechtfertigen, daß der dritte Akkord eine Bewegungsform aufweist, der vierte Akkord aber überhaupt ein Bewegungsklang ist, so daß keinesfalls die Quinten als „Ruhequinten" empfunden werden können. — Beisp. 474c: wie bei a. — Beisp. 474d: L/D = *e* 5 + *b* 7 + *g* 3 + *c* 1 wird Ds. — Beisp. 474e: wie bei a. — Beisp. 474f: wie bei b. Der übermäßige Primenschritt *heses* 437—*h* 15 in der Oberstimme ist durch das eingeschobene *b* 7 überbrückt.

475. a) b) c)



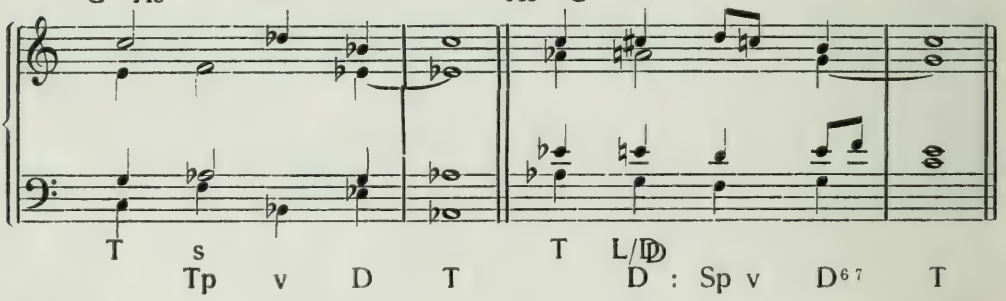
475. d) *gis—C* e) *c—gis* f) *gis—c*



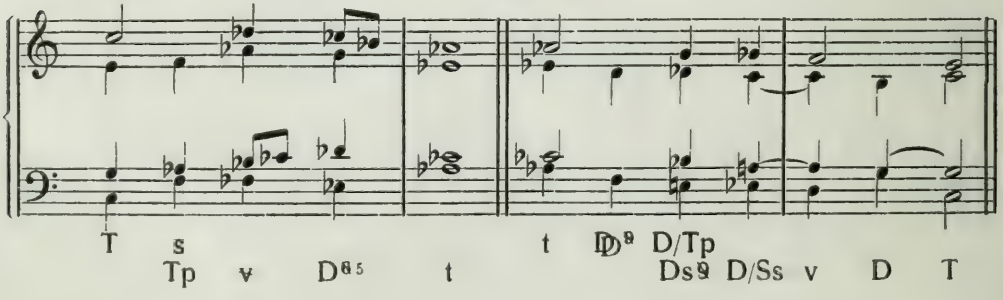
	c	*cis*	*dis*	*e*	*eis*	*fis*	*fisis*	*g*	*gis*	*a*	*h*	*his*
C:	1	17	19	5	21	23	47	3	25	13	15	31
Gis:	525	275	75	625	325	175	375	775	25	425	475	125

Beisp. 475a: L/D = *h* 475 + *eis* 325 + *gis* 25 + *cis* 275 wird S7. Da bei dem nächsten Akkord bereits die D-Terz *fisis* 375 eintritt, wird die v-Harmonie durch diese D9-Form vertreten. — Beisp. 475b: N7 = *g* 3 + *cis* 17 + *e* 5 + *a* 13 wird D/Sp. — Beisp. 475c: wie bei a), jedoch mit beibehaltener v-Harmonie. — Beisp. 475d: sp = *e* 5 + *h* 475 + *gis* 25 wird D/Tp. Tp = *e* 5 + *c* 1 + *a* 13. — Beisp. 475e: Der Leittonklang der dritten Dominante = *fis* 175 + *dis* 75 + *gis* 25 + *his* 125 wird Ds. — Beisp. 475f: wie bei b.

476. a) *C—As* b) *As—C*

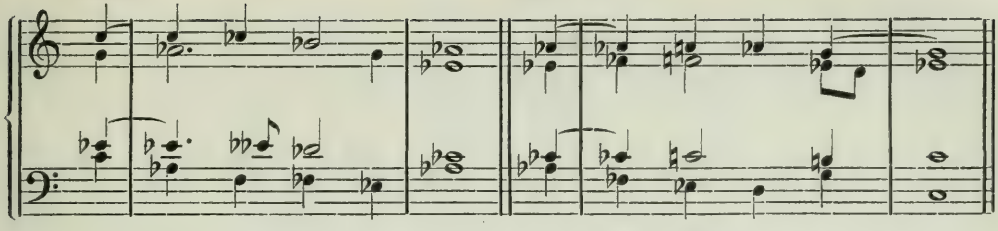


476. c) *C—as* d) *as—C*



476. e) f)

c—as *as—c*



t sp t sp D/𝔻

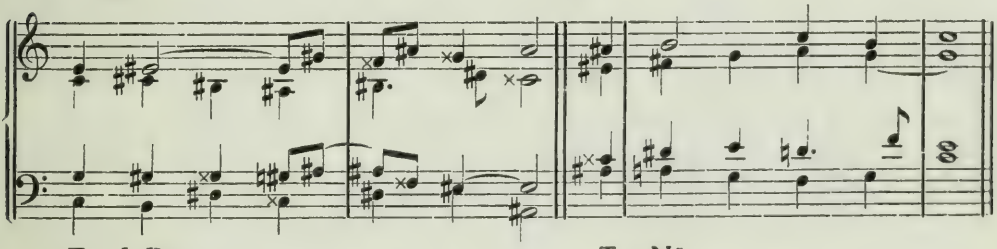
Ds ∀/D ∀ D t D/ss ∀ D$^{6\,5}$ t

	c	*cis*	*des*	*es*	*e*	*fes*	*f*	*g*	*as*	*a*	*b*	*ces*
C:	1	17		19	5	21	11	3	25	13	7	31
As:	125	525	275	75	625		325	375	25	425	225	475

Beisp. 476a: s = *f* 325 + *as* 25 + *c* 1 wird Tp. v = *b* 225 + *as* 25 + *f* 325 + *des* 275. — Beisp. 476b: L/𝔻 = *g* 3 + *e* 5 + *a* 13 + *cis* 17 wird dritte Dominante. — Beisp. 476c: wie bei a. — Beisp. 476d: D/Tp = *e* 5 + *b* 7 + *des* 17 + *g* 3 wird Ds 𝄋. — Beisp. 476e: sp = *as* 25 + *es* 19 + *c* 1 wird Ds. ∀/D = *f* 325 + *es* 19 + *as* 25 + *ces* 475. ∀ = *fes* 625 + *des* 275 + *as* 25 + *b* 225. — Beisp. 476f: D/𝔻 = *es* 19 + *c* 1 + *f* 11 + *a* 13 wird D/ss.

477. a) b)

C—Ais *Ais—C*

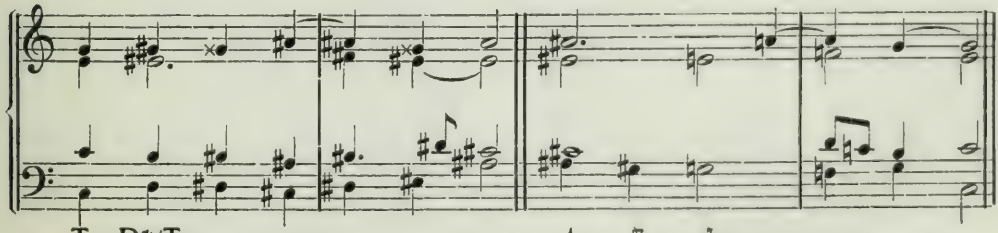


T L/𝔻 T N^{7}

D/sp D Ds v D T D : Dp v D T

477. c) d)

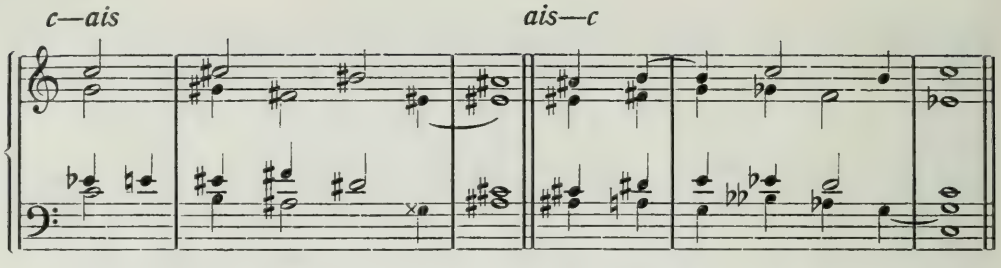
C—ais *ais—C*



T D𝔩/Tp t 𝄾 $\overset{7}{\underset{5}{\text{D}\ell}}$

D/sp D t ∀ D t D : Sp v D T

477. e) f)

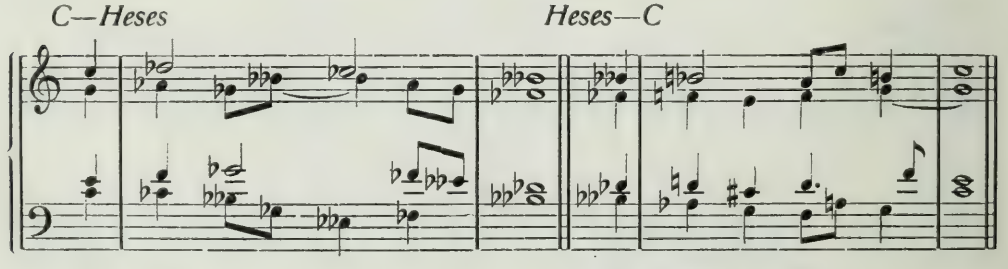


t T D : L/D t N
sp v D t D : Dp D/N v D t

	cis	*d*	*dis*	*es*	*e*	*eis*	*fis*	*g*	*gis*	*a*	*ais*	*h*
C:	17	9	19	19	5	21	23	3	25	13	27	15
Ais:	513	567	297	1215	621	81	675	729	189	837	27	459

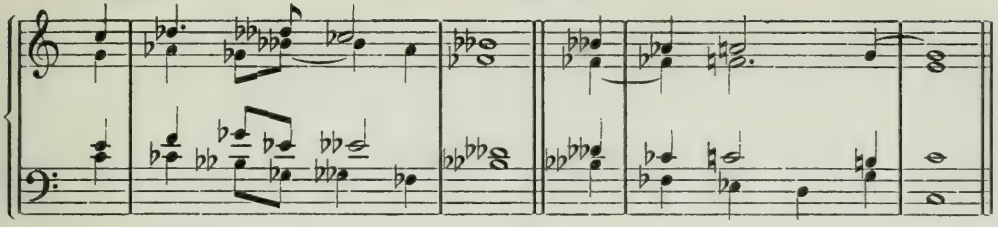
Beisp. 477a: L/D = *h* 459 + *gis* 189 + *cis* 513 + *eis* 81 wird D/sp. — Beisp. 477b: N 7 = *a* 13 + *dis* 19 + *fis* 23 + *h* 15 wird D/Dp. — Beisp. 477c: D/Tp mit aufwärts gebogenem Grundton = *d* 567 + *h* 459 + *eis* 81 + *gis* 189 wird D 9/sp. — Beisp. 477d: t mit verminderter Septime (7) und verminderter Quinte (5) = *g* 3 + *cis* 513 + *e* 5 + *ais* 27 wird D 9 des Leittonklanges von C-Dur. D/Sp = *g* 3 + *cis* 513 + *e* 5 + *a* 13. Sp = *f* 11 + *d* 9 + *a* 13. — Beisp. 477e: L/D = *ais* 27 + *fis* 675 + *cis* 513 wird sp. Der übermäßige Primenschritt *es* 19—*eis* 81 im Tenor ist überbrückt durch das eingeschobene *e* 621. — Beisp. 477f: N = *a* 13 + *dis* 19 + *fis* 23 + *h* 15 wird D/Dp. Zur Vorbereitung des Mollzieles geht der v die D/N voraus.

478. a) b)



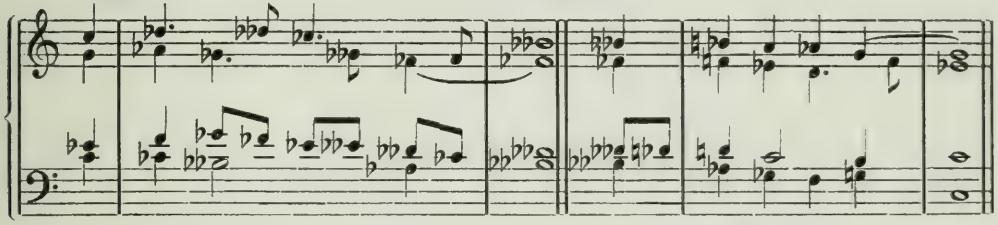
T N7 T L/D
D : Tp v D T D/tp D : Sp v D T

478. c) *C—heses* d) *heses—C*



T N⁷ t D L/Tp
D : Tp D⁹ v D t S⁷ v D T

478. e) *c—heses* f) *heses—c*

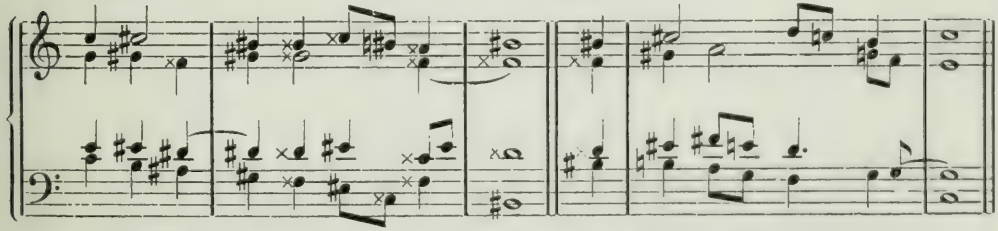


t N⁷ n/s⁷₅ t T L/D
Tp D v D t D/tp D/ss v D t

	c	*des*	*d*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*a*	*heses*	*b*	*ces*
C:	1	17	9	19	11	23	25	13	27	7	31
Heses:	513	135	567	621	675	351	405	837	27	459	243

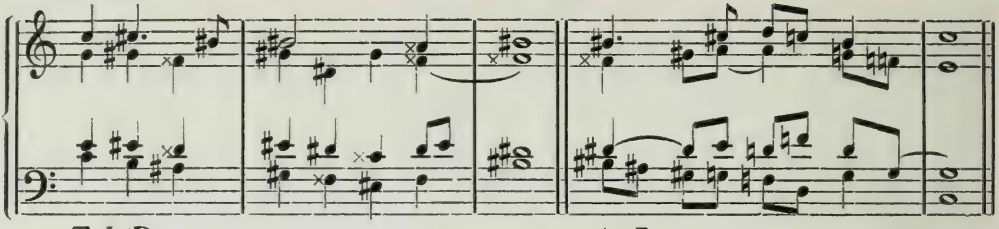
Beisp. 478a: N 7 = *ces* 243 + *f* 675 + *as* 405 + *des* 135 wird D/Tp. — Beisp. 478b: L 7/D = *as* 25 + *d* 9 + *f* 11 + *b* 7 wird D/tp. — Beisp. 478c: wie bei a. — Beisp. 478d: L/Tp = *es* 19 + *c* 1 + *f* 11 + *a* 13 wird S⁷. — Beisp. 478e: Der neapolitanische Mollklang der Subdominante = *heses* 27 + *ges* 351 + *des* 135 wird Tp. — Beisp. 478f: wie bei b.

479. a) *C—His* b) *His—C*



T L/D T N⁷ s/N
N⁷ D : sp D:Sp v D T Dp+D:Sp v D T

479. c) *C—his*

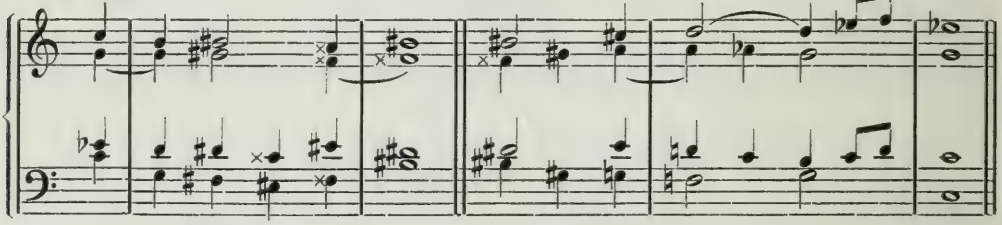


T L/D
N⁷ D : s t v D⁶⁷ t

d) *his—C*

t 7 sp
L: D : Sp v D T

479. e) *c—his*



t D D/L/D
sp⁷ v D t

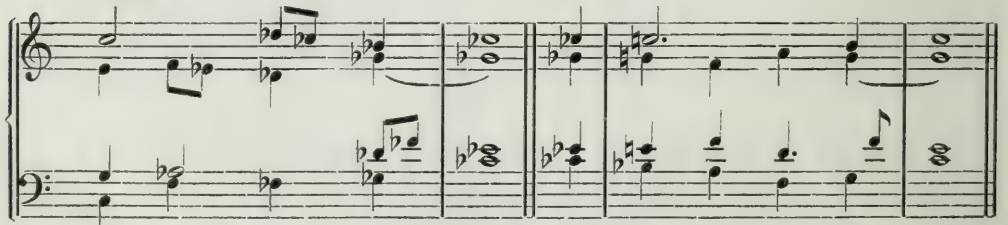
f) *his—c*

t sp N/sp
D : Sp v D $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{5}$ t

	cis	*dis*	*e*	*eis*	*fis*	*g*	*gis*	*a*	*h*	*his*
C:	17	19	5	21	23	3	25	13	15	31
His:	527	589	651	341	713	1519	775	837	961	31

Beisp. 479a: L/D = *h* 961 + *eis* 341 + *gis* 775 + *cis* 527 wird N 7. — Beisp. 479b: s/N = *a* 13 + *fis* 23 + *cis* 17 wird Parallelklang der dritten Dominante. — Beisp. 479c: wie bei a. — Beisp. 479d: sp = *gis* 25 + *dis* 589 + *his* 31 wird L der dritten Dominante. D/Sp = *g* 3 + *e* 5 + *a* 13 + *cis* 17. — Beisp. 479e: D/L/D = *fis* 713 + *dis* 589 + *gis* 775 + *his* 31 wird sp 7. — Beisp. 479f: N/sp = *g* 3 + *e* 5 + *a* 13 + *cis* 17 wird D/Sp.

480. a) *C—Ces*

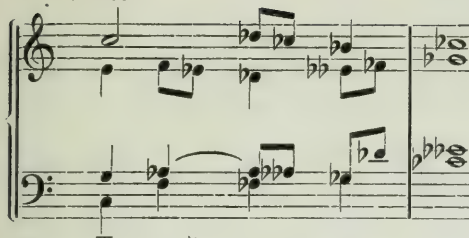


T s 7 n
Sp v D T

b) *Ces—C*

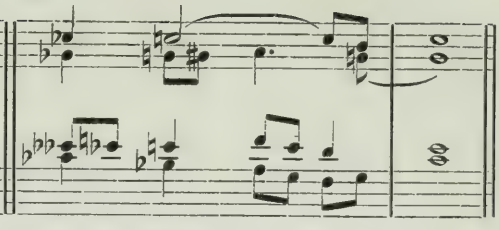
T L/D
D : S v D T

480. c) *C—ces*



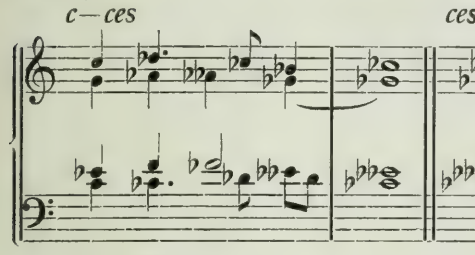
T s 7 n
Sp v D⁶⁷ t

d) *ces—C*



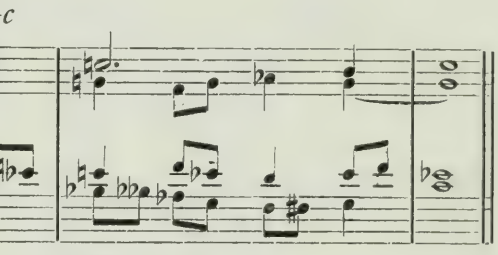
t T L/𝔇
Ds 5 S⁹₇ v D T

480. e) *c—ces*



t N⁷
𝔇 v D⁶⁵ t

f) *ces—c*



t T L/𝔇
D7 : s t v 3 D⁶⁷ t

	c	*des*	*e*	*fes*	*f*	*g*	*as*	*b*	*ces*
C:	1	17	5	21	11	3	25	7	31
Ces:	527	279	651	341	713	775	403	465	31

Beisp. 480a: Die Mollform des neapolitanischen Klanges = *fes* 341 + *as* 403 + *des* 279 wird Sp. — Beisp. 480b: L/𝔇 = *b* 7 + *e* 5 + *g* 3 + *c* 1 wird Ds. — Beisp. 480c: wie bei a. — Beisp. 480d: wie bei b. — Beisp. 480e: N 7 = *ces* 31 + *f* 713 + *as* 403 + *des* 279 wird 𝔇. — Beisp. 480f: wie bei b.

64. Aufgabe. Bilde Modulationen aller Art und suche sie so kurz wie möglich zu fassen. — Nach erlangter Sicherheit im Auskundschaften des kürzesten Weges sind auch längere Modulationen auszuführen.

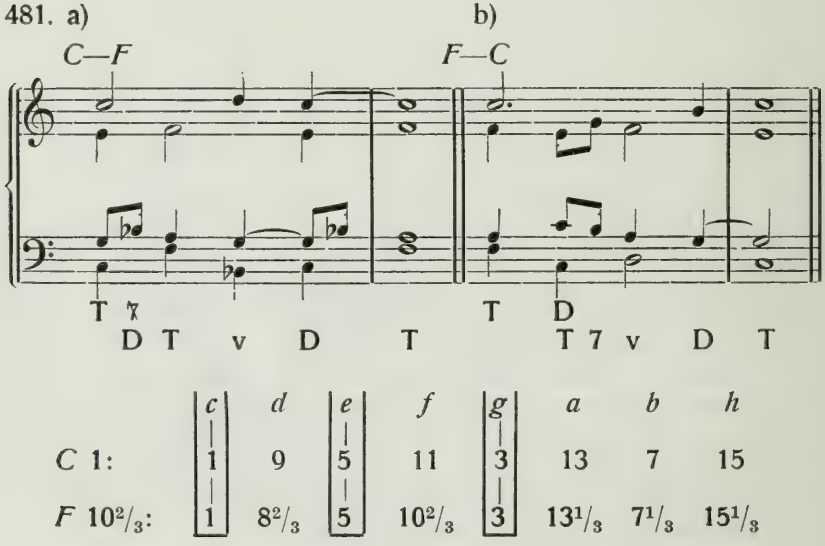
B. Modulation in solche Tonarten, deren Fundamente mit Obertönen des C-Naturklanges nicht übereinstimmen.

In ganzen Zahlen (im Verhältnis zu C = 1) lassen sich nur die nach Tabelle I im ersten Teil gemeinsamen Töne ausdrücken. Besonders bemerkt sei noch, daß niemals ein Ton allein gemeinsam sein kann, sondern daß auch alle Obertöne des gemeinsamen Tones gemeinsam sind und in ganzen Zahlen, aller-

dings oft nur in sehr hohen Obertongruppen, ausgedrückt werden können. Alle nicht gemeinsamen Töne können nur mit Bruchzahlen bezeichnet werden. Der leichteren Übersicht wegen wurden diejenigen Bruchzahlen gewählt, die den Normalzahlen des C-Naturklanges am nächsten liegen. Normalzahlen sind die Zahlen 1—31, entsprechend der Tabelle I in Teil I. Alle höheren Zahlen bezeichnen „Verschärfungen" der „Normaltöne" 1—31.

Die Modulation nach einigen beliebig gewählten Fundamenten und zurück möge genügen, um den Beweis zu erbringen, daß jeder beliebige Naturklang von dem C-Naturklang aus, und somit auch von jedem andern Naturklang aus, durch eine logische Harmoniefolge zu erreichen ist. Wir wählen:

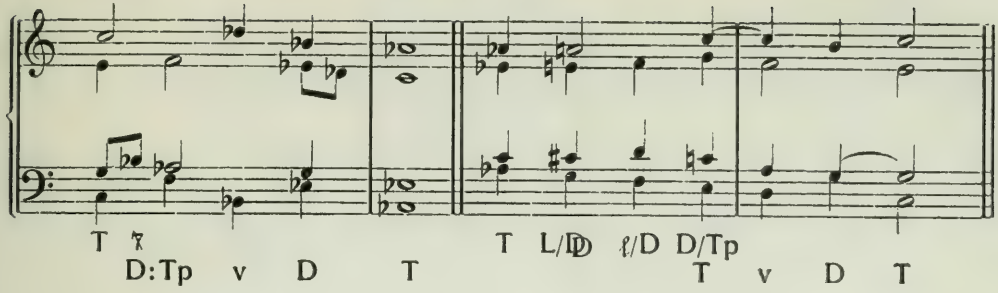
1.	das	Fundament	*f* $^1/_3$,	in die	5.	Oktave	übertragen	= $10^2/_3$;	Nachbar	*f*	11;
2.	„	„	*as* $^1/_5$,	„ „	7.	„	„	$25^3/_5$;	„	*as*	25;
3.	„	„	*d* $^1/_7$,	„ „	6.	„	„	$9^1/_7$;	„	*d*	9;
4.	„	„	*b* $^1/_9$,	„ „	6.	„	„	$7^1/_9$;	„	*b*	7;
5.	„	„	*g* $^1/_{11}$,	„ „	5.	„	„	$2^{10}/_{11}$;	„	*g*	3;
6.	„	„	*es* $^3/_5$,	„ „	5.	„	„	$19^1/_5$;	„	*es*	19;
7.	„	„	*a* $^3/_7$,	„ „	5.	„	„	$13^5/_7$;	„	*a*	13;
8.	„	„	*fis* $^5/_7$,	„ „	5.	„	„	$22^6/_7$;	„	*fis*	23.



	c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*h*
C 1:	1	9	5	11	3	13	7	15
F $10^2/_3$:	1	$8^2/_3$	5	$10^2/_3$	3	$13^1/_3$	$7^1/_3$	$15^1/_3$

Beisp. 481a: Der erste gemeinsame Ton ist *C* 1, mithin sind alle Obertöne von *C* im Naturklange von F $^1/_3$ enthalten. T = *c* 1 + *g* 3 + *e* 5 wird durch Hinzufügung von *b* $7^1/_3$ zur D von F umgedeutet. T = *f* $10^2/_3$ + *a* $13^1/_3$ + *c* 1. — Beisp. 481b: D = *c* 1 + *e* 5 + *g* 3 wird durch Hinzufügung von *h* 15 zur T7.

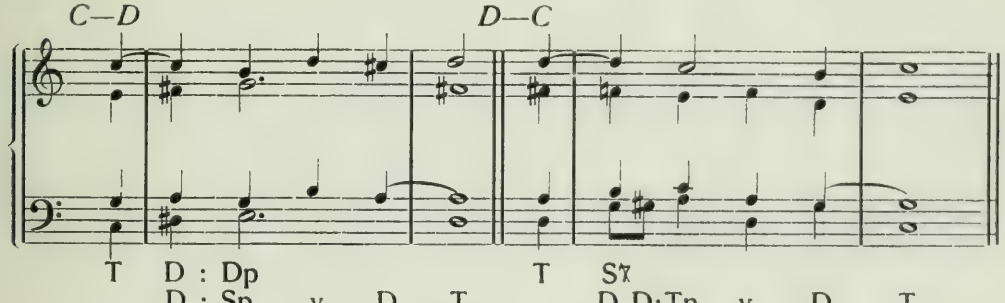
482. a) *C—As* b) *As—C*



		c	*es*	*e*	*f*	*g*	*as*	*b*
C 1:		1	19	5	11	3	25	7
As $25^3/_5$:		1	$19^1/_5$	5	$10^2/_5$	3	$25^3/_5$	$7^1/_5$

Beisp. 482a: *C* 1 mit seinen Obertönen ist gemeinsam. T = *c* 1 + *g* 3 + *e* 5 unter Hinzufügung von *b* $7^1/_5$ umgedeutet zur D/Tp. Tp = *f* $10^2/_5$ + *as* $25^3/_5$ + *c* 1. Beisp. 482b: Die drei ersten Akkorde behalten die Verhältnisse des *As*-Naturklanges. D/Tp = *e* 5 + *c* 1 + *g* 3 ist gemeinsam und wird zur T.

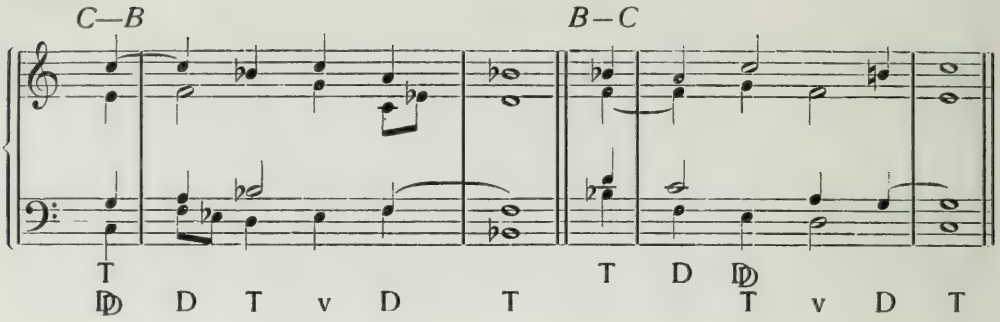
483. a) *C—D* b) *D—C*



		c	*d*	*e*	*dis*	*f*	*fis*	*g*	*a*	*h*
C 1:		1	9	5	19	11	23	3	13	15
D $9^1/_7$:		1	$9^1/_7$	$5^1/_7$	$19^3/_7$	$10^6/_7$	$22^6/_7$	$3^1/_7$	$13^5/_7$	$14^6/_7$

Beisp. 483a: *c* 1 gemeinsam. D/Dp = *dis* $19^3/_7$ + *a* $13^5/_7$ + *fis* $22^6/_7$ + *c* 1 wird D/Sp. — Beisp. 483b: S = *g* 3 + *h* 15 + *f* 11 + *d* $9^1/_7$ wird D. Tp = *a* 13 + *c* 1 + *e* 5.

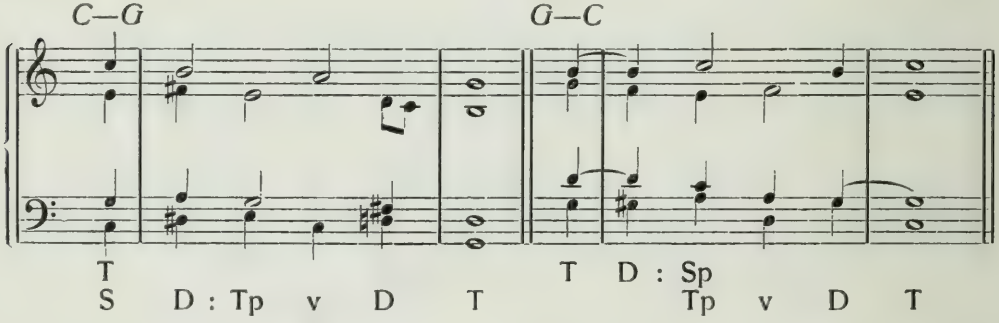
484. a) b)



		c	*es*	*e*	*f*	*g*	*a*
C 1:		1	19	5	11	3	13
B $7^1/_9$:		1	$19^5/_9$	$5^1/_9$	$10^2/_3$	$2^8/_9$	$13^1/_3$

Beisp. 484a: Gemeinsam ist *c* 1. Darum wird T = *c* 1 + *g* 3 + *e* 5 zur D. D = *f* $10^2/_3$ + *a* $13^1/_3$ + *c* 1 + *es* $19^5/_9$. — Beisp. 484b: D = *e* 5 + *c* 1 + *g* 3 wird T.

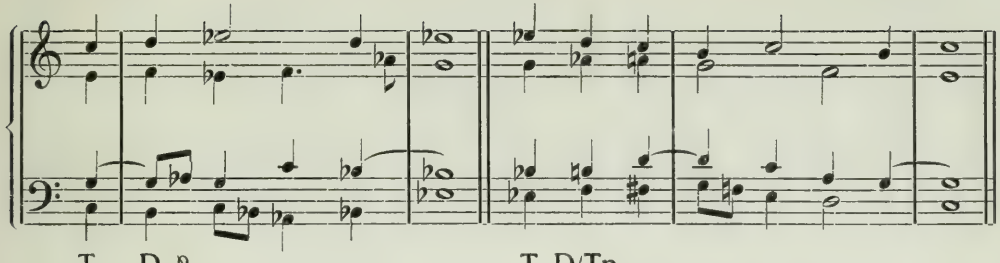
485. a) b)



		c	*dis*	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*
C 1:		1	19	5	23	3	13	15
G $2^{10}/_{11}$:		1	$18^2/_{11}$	$4^8/_{11}$	$21^9/_{11}$	$2^{10}/_{11}$	$13^1/_{11}$	$14^6/_{11}$

Beisp. 485a: *c* 1 gemeinsam, darum wird T = *c* 1 + *g* 3 + *e* 5 zur S. D/Tp = *dis* $18^2/_{11}$ + *a* $13^1/_{11}$ + *fis* $21^9/_{11}$ + *h* $14^6/_{11}$. — Beisp. 485b: Sp = *a* 13 + *c* 1 + *e* 5 wird Tp.

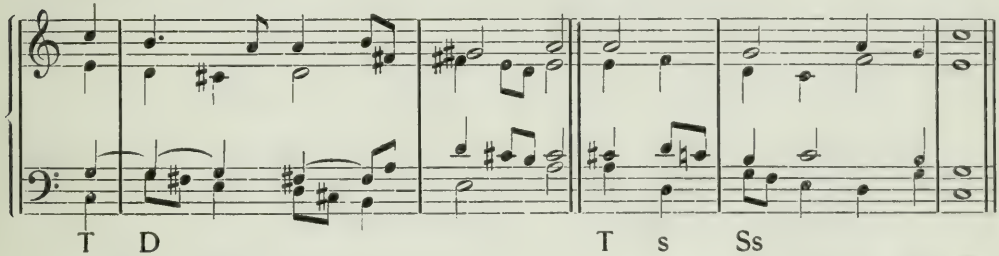
486. a) *C—Es* b) *Es—C*



	c	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*h*
C 1:	8 (=1)	9	19	11	3	25	7	15
Es $19^1/_5$:	$7^4/_5$	9	$19^1/_5$	$10^4/_5$	3	$26^2/_5$	$7^1/_5$	15

Beisp. 486a: Der erste gemeinsame Ton ist $g3$ mit seinen Obertönen. Darum wird die $D = h15 + g3 + d9 + f11$ unter Hinzufügung von $as\,26^2/_5$ umgedeutet zur D / Tp. $Tp = c\,7^4/_5 + g3 + es\,19^1/_5$; Durchgangston $b = 7^1/_5$. — Beisp. 486b: $D / Tp = f11 + h15 + as\,25 + d9$ wird D 9.

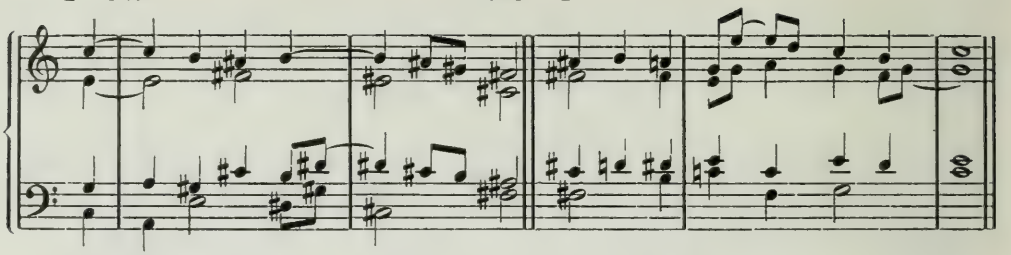
487. a) *C—A* b) *A—C*



	c	*cis*	*d*	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*
C 1:	8 (=1)	17	9	5	23	3	13	15
A $13^5/_7$:	$8^1/_7$	$17^1/_7$	$9^3/_7$	$5^1/_7$	$22^2/_7$	3	$13^5/_7$	$15^3/_7$

Beisp. 487a: Gemeinsam ist $g3$. $D = g3 + d9 + h15$ wird Ss. Durchgang $fis = 22^2/_7$. $Ds = e\,5^1/_7 + g3 + cis\,17^1/_7 + a\,13^5/_7$. — Beisp. 487b: $Ss = g3 + h15 + d9$ wird D.

488. a) *C—Fis* b) *Fis—C*



	c	*dis*	*e*	*fis*	*g*	*gis*	*a*	*h*
C 1:	16 (=1)	19	5	23	12 (=3)	25	13	15
Fis $22^6/_7$:	$16^3/_7$	$18^4/_7$	5	$22^6/_7$	$12^1/_7$	$25^5/_7$	$13^4/_7$	$15^5/_7$

Beisp. 488a: Gemeinsam ist *e* 5. D / Tp = *e* 5 + *gis* $25^5/_7$ + *h* $15^5/_7$ wird Ss. — Beisp. 488b: S^7 = *h* 15 + *dis* 19 + *fis* $22^6/_7$ + *a* 13 wird L^7. T = *c* 1 + *e* 5 + *g* 3.

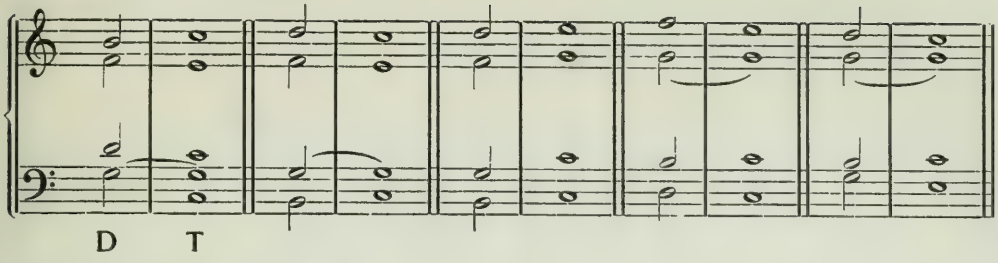
Aber nicht nur der erste, sondern auch jeder der unzähligen höheren gemeinsamen Obertöne bietet Gelegenheit, in die anderen Naturklänge überzugehen, jeden gewünschten Naturklang mit Sicherheit herbeizuführen. Auch hier ist der ewige Zusammenhang der Naturerscheinungen in höchstem Maße gewahrt und die Wahrheit unseres Satzes bewiesen: „Jeder einzelne Ton ist ein Keim, der alle musikalischen Entwicklungsmöglichkeiten in sich birgt."

(Der Schüler versuche, derartige Modulationen auszuführen.)

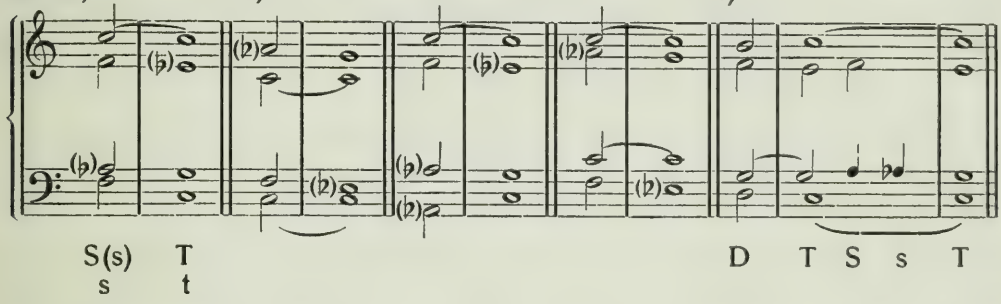
65. Aufgabe. Vergleiche: Max Reger, „Beiträge zur Modulationslehre", Verlag C. F. Kahnt, Leipzig, mit den hier aufgestellten Modulationsgrundsätzen und versuche, Regers Modulationen zu rechtfertigen.

Die Harmoniefolge D T, in Moll D t, mit der jede der Modulationen in den Beisp. 459—488 endigte, heißt authentischer (d. h. ursprünglicher) Ganzschluß. Sind beide Akkorde Grundakkorde und liegt in der Oberstimme der D der Leitton, in der Oberstimme der T die Oktave, so heißt er vollkommener Ganzschluß (Beisp. 489a). Steht einer der beiden Akkorde in einer Umkehrungsform oder in einer anderen Lage, d. h. liegen andere Töne als Leitton und Oktave in der Oberstimme, so heißt der Schluß unvollkommener Ganzschluß (Beisp. 489b).

489. a) b)

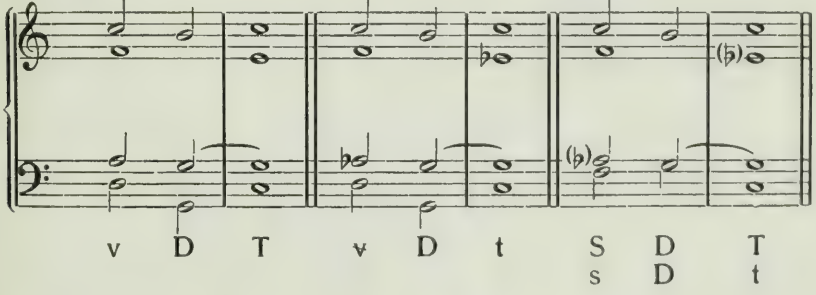


490. a) b) c)



Die Harmoniefolge S T oder s T, in Moll s t, heißt plagaler (d. h. abgeleiteter oder Neben-) Ganzschluß. Er ist vollkommen, wenn beide Akkorde Grundakkorde sind und die S (s) in Quintlage, die T (t) in Oktavlage steht (Beisp. 490a). Jede andere Form ist unvollkommen (Beisp. 490b). Dieser Plagalschluß heißt auch Kirchenschluß, weil er am häufigsten in der Kirchenmusik angewandt wird. Meist wird er dem authentischen Schluß zur Beruhigung angehängt (Beisp. 490c).

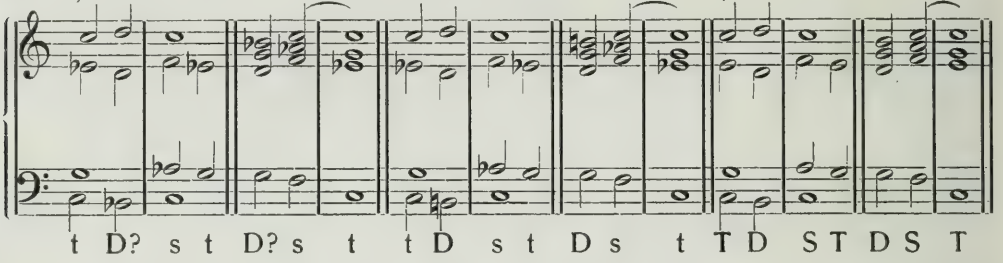
491. a) b)



Die Folge v D T, in Moll v D t, heißt (authentischer) Hauptschluß und ist die einzige Schlußformel, die den Ansprüchen einer logischen Schlußfolgerung gerecht wird (Beisp. 491a). Darum ist sie am häufigsten anzutreffen und in den Modulationsbeispielen 459—488 ausschließlich angewandt. An die

Stelle der v (v) trat früher, als man auch bei Bewegungsklängen die reine Dreiklangsform bevorzugte, die S (s), so daß die Formel S D T, in Moll s D T (Beisp. 491b), als Hauptschluß galt. Die S (s) ist in dieser Formel nur als abgeschwächte v (v) zu betrachten.

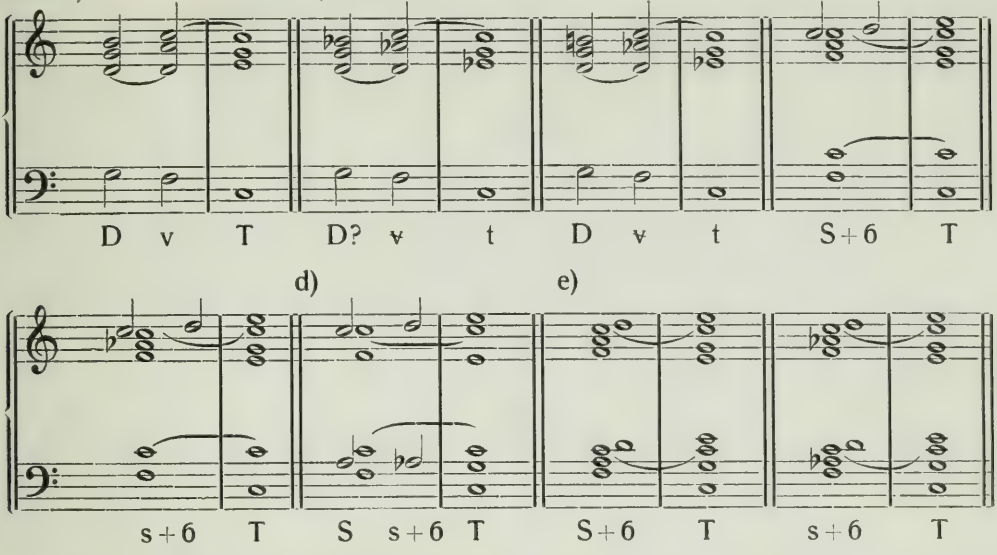
492. a) b) c)



Von den Vertretern des harmonischen Dualismus wurde verschiedentlich der Versuch unternommen, dem authentischen Hauptschluß nur für Dur Geltung zu belassen, ihm aber für Moll einen plagalen Hauptschluß als allein zu Recht bestehend, als „normal", gegenüberzustellen (Beisp. 492a). Der Dualismus setzt an die Stelle des Leittones 15 den Strebeton 7 in die Dominante ein, wodurch der Dominantcharakter vernichtet, d. h. die unmittelbare Führung dieses D-Klanges in die Tonika unmöglich gemacht wird. Das geben die Vertreter des Dualismus selbst zu, indem sie nicht etwa sofort die Molltonika folgen lassen, sondern die Mollsubdominante dazwischenschieben. Sie bestätigen dadurch erstens: daß ihr Dominantakkord nicht zur Tonika, sondern zur Subdominante hinführt, mithin keine Dominante ist; zweitens: daß Moll tatsächlich nur abwärts führenden Charakter hat. Daß diese Verbindung von eigenartiger Wirkung und künstlerisch verwendungsfähig ist, ist nie bestritten worden; aber niemals wird diese Verbindung die einzig „normale", authentische Schlußformel v D t, oder in Vertretung s D t, an natürlicher Beweiskraft und darum an Häufigkeit der Anwendung erreichen. Ferner schließt der Strebeton *b* nicht den linken Nachbar des C-Naturklanges aus und handelt somit gegen die Bestimmung der Dominante. Außerdem ist der Dualismus in den meisten Fällen gezwungen, den Strebeton seiner Bestimmung entgegen aufwärts zu führen, um eine gute Stimmführung zu erreichen. Diese Aufwärtsführung widerspricht aber nicht nur der Bestimmung des Strebetones, sondern ebensosehr dem Mollcharakter selbst, so daß ein innerer Widerspruch nicht wegzuleugnen ist. Unser Gefühl bestätigt ihn. Dieser Widerspruch verschwindet sofort, wenn die richtige D an Stelle der abwärts gebogenen eingesetzt wird (Beisp. 492b). Wegen seiner offenbaren Rückschrittwirkung hat der plagale Hauptschluß seinen Platz weniger am Ende, als vielmehr im Verlaufe des Stückes, wird aber keineswegs häufiger in Moll als in Dur angetroffen (Beisp. 492c) und beweist dadurch, daß er keinesfalls nur

in Moll „normal“ und ursprünglich (= authentisch), bodenständig, in Dur aber fremd wäre. Seine Wirkung in Dur steht der Wirkung in Moll nicht im geringsten nach.

493. a) b) c)

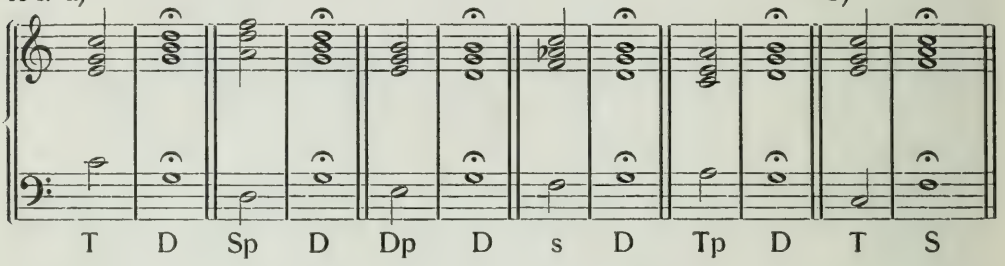


Die Rückschrittwirkung des plagalen Hauptschlusses wird noch erhöht, wenn die v (v) zwischen Dominante und Tonika steht (Beisp. 493a). Die S (s) hat immerhin noch natürliche Berechtigung, in die T (t) zurückzusinken. Die v (v) aber soll zur D hinüberleiten: das ist ihr Daseinszweck. Darum klingt der plagale Hauptschluß D v T in Dur sehr eigenwillig (Beisp. 493a). In Moll (Beisp. 493b) ist seine Wirkung weicher, befriedigender, weil die Strebequinte *d* – *as* in der Tonika-Terz und -Quinte *es* – *g* ihre normale Auflösung findet. — Eine besondere, fast ausschließlich in pathetischer Durmusik einige Zeit in Blüte gewesene Art des Plagalschlusses bestand darin, daß man der als Grundakkord in der Quintlage stehenden S oder s (in Dur!) in der Oberstimme die milddissonierende große Sexte hinzufügte, um einen zum T-Charakterton hinaufführenden Durchgang zu erhalten und so den Abschluß mit dem in der Oberstimme liegenden Charakterton zu rechtfertigen (Beisp. 493c). Selbst wenn diese Formel mit der reinen Dur-S beginnt, wird beim Eintritt der durchgehenden Sexte in den meisten Fällen die S-Terz erniedrigt, um durch die dadurch entstehende übermäßige (Strebe-)Quarte dem Durchgangston den größtmöglichen Auftrieb zu verleihen (Beisp. 493d). In allen diesen Fällen besitzt die S keine v-Bedeutung; sie ist Rameaus „Subdominante mit hinzugefügter milddissonierender Sexte“. Tritt die Sexte sofort mit der S (s) zusammen auf (Beisp. 493e), so ist die Sexte ein „erstarrter Durchgang“, eine Erscheinung, die bei einem jeden Durchgang möglich ist und die Erklärung

für alle Dissonanzmusik, besonders aber für die neueste „Reizklangmusik“ abgibt. Die S + 6 (s + 6) steht immer in der Form des Grundakkordes mit der Sexte in der Oberstimme, weil sie nur in dieser Lage die beabsichtigte pathetische Wirkung voll ausübt. Als Auflösung folgt ihr immer die Tonika als Grundakkord in der Terzlage, und zwar meist in Dur! Dieser Abschluß ist ein Plagalschluß, der durch die Hinaufführung der S-Sexte ein wenig Dominantfärbung erhält und darum an Überzeugungskraft dem reinen Plagalschluß S T, s t, s T überlegen ist. Die einzige, einen wirklich logischen Abschluß herbeiführende Formel bleibt trotz alldem in Dur und Moll nur der authentische Hauptschluß.

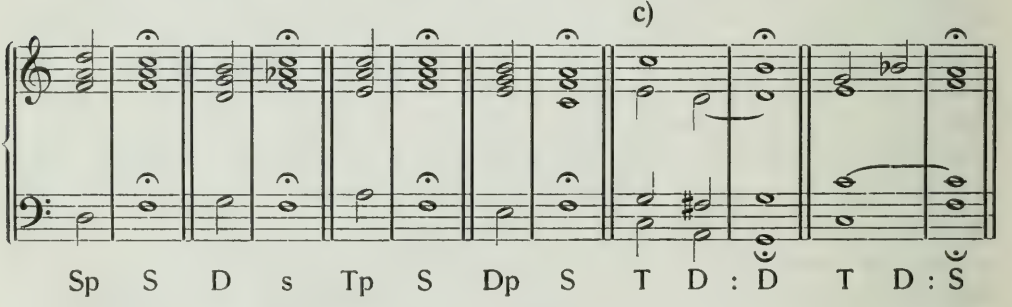
66. Aufgabe. Bilde 1. den vollkommenen und unvollkommenen authentischen Ganzschluß, 2. den vollkommenen und unvollkommenen plagalen Ganzschluß (Kirchenschluß), 3. den authentischen Hauptschluß, 4. den plagalen Hauptschluß, 5. den Plagalschluß mit Anwendung der S + 6 und s + 6 in allen Tonarten und auf vielerlei Weisen.

494. a)

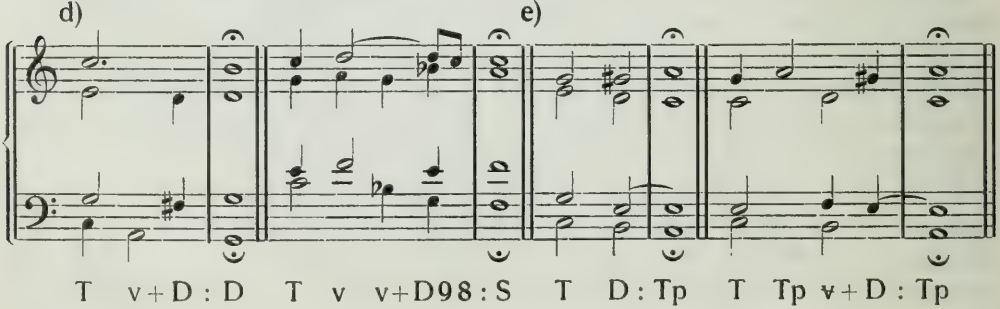


b)

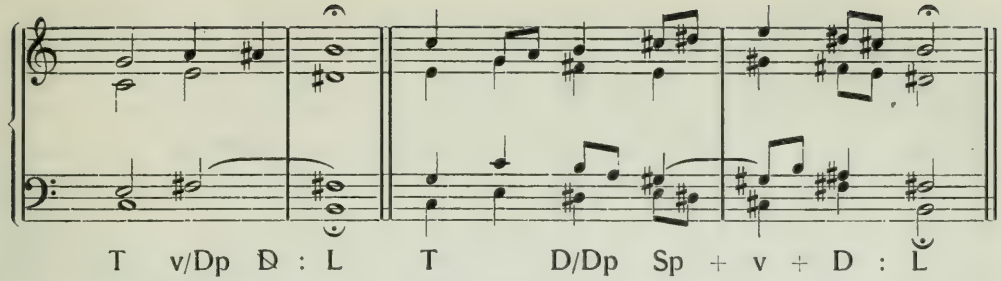
c)



d)



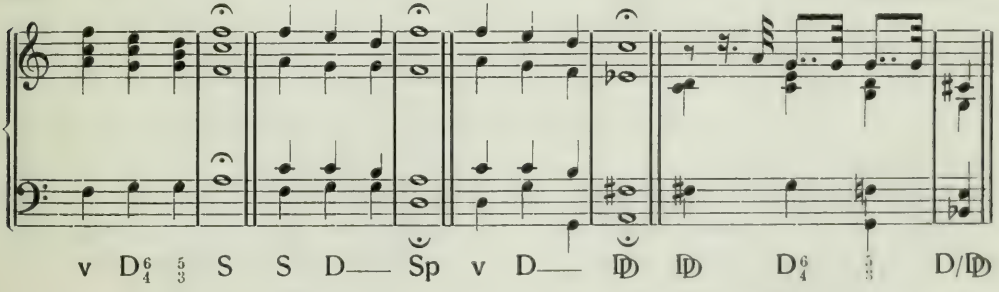
e)



Wird innerhalb eines Stückes ein „Ruhepunkt“ auf der D gebildet, so entsteht ein authentischer Halbschluß, wenn der D irgendein leitereigener Akkord vorausgeht (Beisp. 494a). Ein Ruhepunkt auf der S heißt unter gleichen Bedingungen plagaler Halbschluß (Beisp. 494b). Geht der D oder S ihre eigene Dominante voraus (also Dd oder Ds), so entsteht ein authentischer Nebenschluß (Beisp. 494c), der durch Voraussetzung der eigenen v zu einer Nebenkadenz erweitert werden kann (Beisp. 494d). Nebenschlüsse und Nebenkadenzen sind auf allen Tönen der Tonart möglich (Beisp. 494e). Durch Nebenkadenzen kann jeder Ton zu einer „Nebentonika“ erhoben werden. Eine Nebenkadenz liegt aber nur dann vor, wenn alle beteiligten Töne Obertöne ein und desselben Naturklanges sind. Werden die kadenzierenden Akkorde aus den Naturklangstönen desjenigen Tones gebildet, auf dem der Ruhepunkt eintritt, so entsteht eine Modulation, durch die eine neue Tonika eingeführt wird, und der im allgemeinen eine Rückmodulation, eine Zurückführung in die Ausgangstonart folgen muß. (NB. Zum eingehenden Spezialstudium der Nebenkadenzen sei dringend empfohlen: Dr. Walther Klein, „Harmonielehre für Vorgeschrittene“, 64 Seiten Text mit 149 Notenbeispielen.)

67. Aufgabe. Bilde in allen Tonarten 1. authentische, 2. plagale Halbschlüsse, 3. authentische Nebenschlüsse, 4. Nebenkadenzen, 5. Modulationen und Zurückführungen.

495. Beethoven.

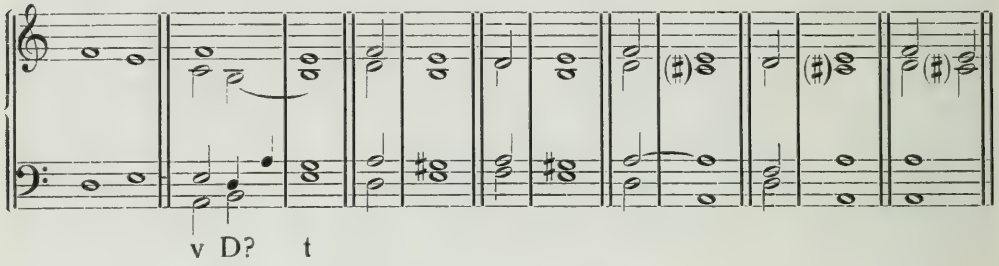


Folgt auf eine D nicht ihre erwartete T (t), sondern eine andere Harmonie, so entsteht eine Trugfortschreitung oder, wenn gleichzeitig ein Ruhepunkt

eintritt, ein Trugschluß, mit dem natürlich kein Stück normal abschließen kann. Alle nur erdenklichen Arten kommen in der Praxis vor (Beisp. 495). Ein Nebentrugschluß entsteht, wenn eine Nebendominante in einen anderen Klang als in ihre T aufgelöst und ein Ruhepunkt herbeigeführt wird.

68. Aufgabe. Bilde Trugschlüsse und Nebentrugschlüsse.

496. a) b) c) d)



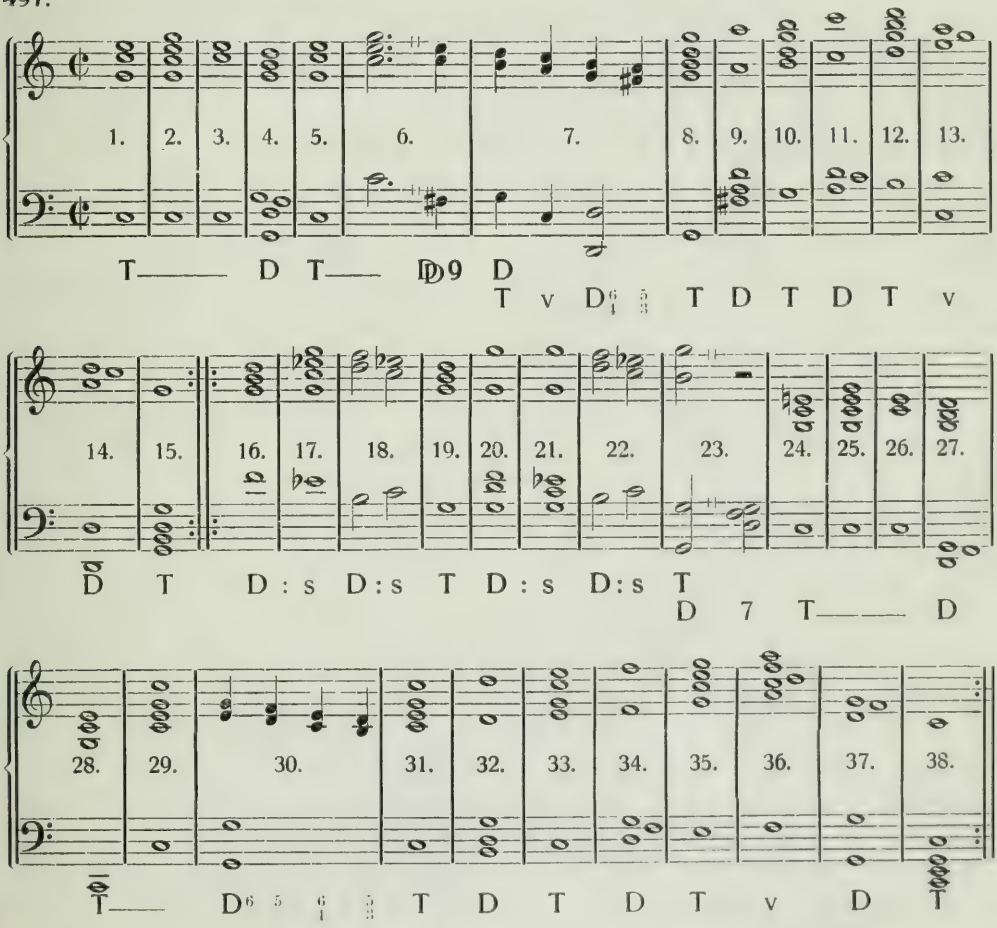
Eine gleichfalls häufig vorkommende Schlußart ist der phrygische Schluß, der sogar am Ende eines Tonstückes vorkommen kann, wenn das Stück dem Charakter der phrygischen Kirchentonart entspricht. Der phrygische Kirchenton, dem die Reihe *efgahcde* zugrunde liegt, besitzt keinen Leitton, dafür aber eine kleine Obersekunde vor dem Grundton (Beisp. 496a). Vgl. I. Teil Seite 10. Darum ist bei ihm ein normaler Abschluß mit v D t unmöglich (Beisp. 496b). Man ist gezwungen, zu unnormalen Schlußarten seine Zuflucht zu nehmen. Die gebräuchlichste ist folgende Art: als vorletzter Akkord erscheint der Mollklang der siebenten Stufe und als letzter Akkord der Durklang der Tonika (Beisp. 496c). Nur dieser Schluß führt den Namen „phrygischer Schluß". — Eine zweite Schlußart betrachtet den Grundton (richtiger: Zielton) der phrygischen Tonart als Quinte des fünf Töne tiefer liegenden Tones und bildet einen Plagalschluß in Dur oder Moll (Beisp. 496d); diese Schlußart ist jedoch eine Fälschung des phrygischen Charakters, weil der die Melodie abschließende Ton zwar Zielton der Melodiebewegung bleibt, aber seine Bedeutung als Harmoniegrundton verliert und zum bloßen Dehnungston herabgewürdigt wird, während der Grundton seiner Subdominante zur Schlußtonika erhoben wird.

69. Aufgabe. Bilde den phrygischen Schluß und den phrygischen Plagalschluß in allen Tonarten.

Einer besonderen Erklärung bedarf die „Ausweichung". Eine Ausweichung entsteht, wenn irgendeine Harmonie des normalen oder erweiterten Kreislaufes durch eine richtige Kadenz zu einer Nebentonika erhoben wird und alle folgenden Harmonien eine Zeitlang auf diese Nebentonika bezogen werden, jedoch mit der Absicht, die erste Tonika als Grundtonika gelten zu lassen und nach einiger Zeit in diese Grundtonika zurückzukehren. Um die Fühlung mit

der Grundtonika nicht zu verlieren, werden in diesem Falle alle auf die Nebentonika bezogenen Harmonien möglichst aus den Normaltönen des Naturklanges der Grundtonika gebildet, so daß ein Festsetzen in dem Naturklang der Nebentonika ausgeschlossen ist. So kann das erste Thema eines Sonatensatzes in C-Dur beginnen und nach der Dominante G ausweichen; das zweite Thema kann sodann den D-Dreiklang als Nebentonika von C ansetzen, es darf aber nicht in der Tonart des G-Naturklanges stehen. Im Durchführungsteil kann sogar noch manche andere „Zwischentonika" auftreten, worauf schließlich die Grundtonika wieder zu ihrem Rechte kommen muß. Als einfachstes Beispiel wählen wir den Harmonieauszug des ersten

497.



Satzes der Sonatine Op. 36 Nr. 1 von Clementi (Beisp. 497): Die ersten $5^3/_1$-Takte und der ganze Schluß von der zweiten Hälfte des 23. Taktes an

stehen in der reinen Grundtonart C-Dur. Durch die verkürzte 𝔻9-Harmonie am Ende des sechsten Taktes wird eine Nebenkadenz eingeleitet, durch die die D-Harmonie zur T erhoben wird. Bis Takt 23 gilt nun die D als T, die 𝔻 als D, die T als S, die t in Takt 17, 18, 21 und 22 als s, die Tp 7 in Takt 13 als v, die D 7 in Takt 16, 18, 20 und 22 als Ds. Aber alle diese Zwischenharmonien werden gebildet aus Normaltönen des C-Naturklanges und nicht aus den entsprechenden Tönen des G-Naturklanges, d. h. die Schwingungsverhältniszahlen der Töne sind:

	8	9	$9^1/_2$	10	11	$11^1/_2$	12	13	15	(=C-Tonart)
	c	*d*	*es*	*e*	*f*	*fis*	*g*	*a*	*h*	
aber nicht:	$8^1/_4$	9	$9^3/_8$	$9^3/_4$	$10^1/_2$	$11^1/_4$	12	$13^1/_2$	15	(=G-Tonart).

Würden die Zwischenharmonien nach den Verhältnissen der G-Tonart gebildet, so hätten wir eine „Modulation" vor uns, durch die die „Einheit" des Sonatensatzes vernichtet würde. Vergleichen wir:

die Harmonie	heißt in C-Dur	in G-Dur
$c+e+g$	(T) $8+10+12$	(S) $8^1/_4+9^3/_4+12$
$g+h+d$	(D) $12+15+9$	(T) $12+15+9$
$g+h+d+f$	(D 7) $12+15+9+11$	(Ds) $12+15+9+10^1/_2$
$d+f+a+c$	(v) $9+11+13+8$	(vS) $9+10^1/_2+13^1/_2+8^1/_4$
$d+fis+a+c$	(𝔻) $9+11^1/_2+13+8$	(D) $9+11^1/_4+13^1/_2+8^1/_4$
$a+c+e+g$	(Tp 7) $13+8+10+12$	(v) $13^1/_2+8^1/_4+9^3/_4+12$
$c+es+g$	(t) $8+9^1/_2+12$	(s) $8^1/_4+9^3/_8+12$

Wenn schon die Gegenüberstellung so nahverwandter Tonarten wie C- und G-Dur das längere Verweilen in einer fremden Tonart innerhalb eines Satzes als Ungeheuerlichkeit erscheinen läßt, wieviel mehr wäre das bei der Gegenüberstellung entfernt verwandter Tonarten der Fall! Wohlgemerkt: die Modulation innerhalb eines Satzes ist nicht unmöglich; wohl aber ist das Verweilen in einer fremden Tonart ästhetisch anfechtbar, weil es die Einheitlichkeit vernichtet. Innerhalb ein und desselben Satzes können jederzeit beliebig viel „Ausweichungen" stattfinden. Eine „Modulation" aber darf nur dann ausgeführt werden, wenn ein ganz neuer, selbständiger Teil eintritt, der, wenn auch nur vorübergehend, seinen Zusammenhang mit der Grundtonart löst, einen völlig neuen Charakter trägt, einen Gegensatz zum Hauptteil bildet und dadurch die

Einführung eines fremden Naturklanges rechtfertigt. Die einzelnen selbständigen Sätze einer Sonate oder Symphonie, die einzelnen „Nummern" einer Oper usw. stehen mit Recht in verschiedenen „Tonarten"; die einzelnen Themen eines einzelnen Satzes aber sollen nicht in „fremden Tonarten" stehen, die durch Modulationen herbeigeführt werden, sondern sollen nur „Ausweichungen" darstellen. Nur dadurch wird der Zusammenhang mit der Grundtonart gewahrt und die Rückkehr in die „Ausgangstonart" zur logischen Notwendigkeit. Dieser überaus wichtige Unterschied in der Bedeutung der Modulation und der Ausweichung ist in der temperierten Musik leider verlorengegangen. Die „Naturklangslehre" ist befähigt und berufen, die ästhetische Würdigung dieses Unterschiedes wachzurufen oder doch dem Bewußtsein näherzubringen.

70. Aufgabe. Untersuche die Klaviersonaten von Haydn, Mozart und Beethoven auf ihre Ausweichungen hin und gib dir Rechenschaft über die Mittel, mit denen die Ausweichung und die Zurückleitung in die Grundtonart bewirkt werden.

SCHLUSSWORT

Weit und beschwerlich war der Weg, der durch das bis heute für die Praxis erschlossene Tongebiet des Naturklanges hindurchführte. Es genügt nicht, diesen Weg einmal gegangen zu sein. Öftere und gründliche Wiederholung ist notwendig, um vollkommene Klarheit, unbedingte Sicherheit zu erlangen. Mit der Wiederholung Hand in Hand gehe eine harmonische Analyse musikalischer Meisterwerke, und zwar am besten in entwicklungsgeschichtlicher Folge, etwa: 1. aus der Zeit vor Bach (besonders Palestrina); 2. Bach, Händel; 3. Haydn, Mozart, Beethoven; 4. Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Wagner; 5. Brahms, Bruckner; 6. Richard Strauß; 7. Mahler, Schönberg usw. Als Studienmaterial sei empfohlen: 1. Hugo Riemann, Musikgeschichte in Beispielen; 2. Perlen alter Kammermusik (Partituren!), Verlag C. F. Kahnt, Leipzig; 3. Eulenburgs kleine Orchesterpartituren; 4. Paynes kleine Kammermusik-Partituren; 5. Philharmonische Taschenpartituren; 6. Die gesamte Klavier- und Gesangliteratur.

Nicht eher gelte das Studium der Harmonielehre als abgeschlossen, als bis jede auftretende Harmonie überzeugend erklärt werden kann.

Den engen Zusammenhang aller Harmonien mit der Natur, ihre Ableitung von dem von der Natur geschaffenen und für unser Tongefühl als „Norm" aufgestellten Naturklang darzutun, ist der Zweck der „Naturklangslehre". Zur Kennzeichnung dieses Zweckes trägt sie den Titel:

„Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien."

QUELLENNACHWEIS

Aaron, Pietro: Toscanello in musica (1529).
Abraham, O. und *Hornbostel, E. von:* Das Tonsystem und die Musik der Japaner (1904).
Adler, Guido: Studie zur Geschichte der Harmonie (1881). — Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (1885/94).
Advielle, V.: La musique chez les Persans (1885).
Agrippa ab Nettesheim: De incertitudine (1584).
Albrechtsberger, J. G.: Sämtliche Musikschriften (Seyfried 1837).
D'Alembert, Jean-le-Rond: Éléments de musique suivant les principes de M. Rameau (1762).
Ambros, A. W.: Geschichte der Musik (1862/78; 1909).
Anton, F. M.: Versuch einer Kunstanschauung (1922).
Aristides, bei *Jahn, Meibom.*
Aristoteles, bei *Jan, Westphal, Gogavinus.*
Aristoxenos von Tarent, bei *Jan, Meibom, Gogavinus, Meursius.*
Arnold, Yourij von: Die alten Kirchenmodi (1878).
Artusi, Giov. Mar.: L'arte del contrapunto (1598).
Auer, Max: Anton Bruckner (1923).
Aussem, Jos.: Über die temperierte und die natürliche Tonleiter (1887).
D'Avella, Fra Giov.: Regole di musica (1675).
Baini, Abbate Gius.: Memorie . . . dell'opere di G. P. da Palestrina (1828).
Baker, Th.: Über die Musik der Nordamerikanischen Wilden (1882).
Barthélémy, J. J.: Entretiens sur l'état de la musique grecque (1777).
Bartoli, Dan.: Del suono de'tremori armonici e dell'udito (1682).
Becker, E.: Die Bedeutung von Dur und Moll für den musikalischen Ausdruck (1910).
Beer, Joh.: Musikalische Discurse (1719).
Bekker, Paul: Die Symphonie von Beethoven bis Mahler (1918).
Bélart, Hans: Gesangsdramatische Wagnerkunst.
Bellermann, Fr.: Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen (1847).
Bellermann, H.: Der Kontrapunkt (1862). — Über die Entwicklung der mehrstimmigen Musik (1867).
Bennemann, Paul: Musik und Musiker im alten Leipzig (1920).
Berlioz-Strauß: Instrumentationslehre (1904).
Bernardi, St.: Porta musicale (1611).
Beyschlag, A.: Die Ornamentik der Musik (1908).
Bie, Oskar: Das Klavier und seine Meister (1901). — Intime Musik. — Tanzmusik. — Die moderne Musik und Richard Strauß.
Bischoff, K. J.: Harmonielehre (1890).
Blaserna, P.: Die Theorie des Schalls (1876).
Blessinger, K.: Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung (1919).
Blum, C. R.: Das moderne Tonsystem (1911).
Blume, Fr.: Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik (1925).
Boeckh: Philolaos des Pythagoreers Lehre (1819).
Böhme, Fr, M.: Volkstümliche Lieder (1895). — Altdeutsches Liederbuch (1925). — Deutscher Liederhort (1925).

Boethius, A. M.: De institutione musica (1867).
Bojesen, E. F.: De tonis s. harmoniis Graecorum commentatio (1845).
Bontempi, G. A. A.: Historia musica (1695).
Botsiber, H.: Geschichte der Ouverture und freien Orchesterformen (1913).
Brambach, W.: Die Musikliteratur des Mittelalters (1883).
Bremer, Fr.: Handlexikon der Musik (1882).
Bruneau, A.: Geschichte der französischen Musik.
Bruyck, Carl von: Analysen des wohltemp. Klaviers (1925).
Bücken, E.: Führer und Probleme der neuen Musik (1924).
Bülow, H. von: Über Richard Wagner's Faustouverture (1860).
Burkhardt, Dr. M.: Johannes Brahms.
Busoni, F.: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst.
Bussler, L.: Der strenge und der freie Satz (1877 / 78). — Prakt. musik. Compositionslehre (1894). — Praktische Harmonielehre (1910).
Calvisius, S.: Melopoiia (1592). — Compendium (1594). — Exercitationes (1600/11).
Capellen, G.: Ist das System S. Sechter's ein geeigneter Ausgangspunkt für die Wagnerforschung? (1902). Die „musikalische" Akustik (1903). — Die Freiheit und Unfreiheit der Töne (1904). — Ein neuer exotischer Musikstil (1906). — Fortschrittl. Harmonie- und Melodielehre (1908).
Chladni, E. F. F.: Die Akustik (1817). — Kurze Übersicht etc. (1827).
Chop, M.: Führer durch die Musikgeschichte (1916).
Cossmann, P. N.: Hans Pfitzner (1904).
Coussemaker, E. de: Scriptores de musica medii aevi (neu 1864/76).
Cunz, Rolf: Deutsches Musikjahrbuch (1923 / 26).
Dalberg, F. H. von: Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie (1800).
Daube, J. Fr.: Generalbaß in drey Accorden (1746).
Descartes, R.: Compendium musicae (1618).
Deutsche Kunstschau 1924.
Devey, H.: History of English Music (1895).
Didymus bei *Salinas* und *Doni.*
Doni, G. B.: Del Sintono de Didimo e di Tolemeo (1593/1647).
Eidenbenz, Dr. R.: Dur- und Moll-Problem (1927).
Eimert, H.: Atonale Musiklehre (1924).
Eitner, R.: Monatshefte der Musikgeschichte (Gesellschaft für Musikforschung, seit 1869).
Eitz, Carl: Das mathematisch-reine Tonsystem; Bausteine zum Schulgesangunterricht im Sinne der Tonwortmethode (1911).
Engelke, L.: Neues System der Musikschrift (1892).
Euklides bei *Jan, Meibom, Ruelle.*
Euler, L.: Tentamen novae theoriae musicae (1739).
Fétis, Fr. Jos.: Traité de l'harmonie (1844).
Fleischer, O.: Neumenstudien (1895/97). — Die Reste der altgriechischen Tonkunst.
Fogliani, Lud.: Musica theorica (1529).
Fortlage, Dr. C.: Das musikalische System der Griechen (1847).
Frank-Altmann: Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon (1860/1926).
Frankenstein, L.: Richard-Wagner-Jahrbuch (1906).
Franzius, J.: De musicis Graecis (1840).
Freudenberg, W.: Die Lehre von den Intervallen (1902).
Friedländer, M.: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert (1902).
Fröhlich, K.: Auf Flügeln des Gesanges; ein musikal. Büchmann (1920).
Fuchs-Mizler: Gradus (1742).

Fux, J. J.: Gradus ad Parnassum (1725).
Gafurius, Franchinus: Practica musica (1496). — Angelicum ac divinum opus musicae (1508). — De harmonia musicorum instrumentorum (1518).
Gaudentius bei *Jan.*
Gedalge, A.: Lehrbuch der Fuge (deutsch von *E. Stier.* 1906).
Gentili, A.: Nuova Teorica dell'Armonia (1925).
Gerbert, Fürstabt Martin: Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum (1784). — Dazu als Ergänzung: *Coussemaker.*
Germer, H.: Die Musikalische Ornamentik.
Gevaert, Fr. A.: Histoire et théorie de la musique de l'antiquité (1875/81).
Giraldus Cambrensis: Descriptio Cambriae (1868).
Gogavinus Graviensis, A.: Aristoxeni—Cl. Ptolemaei de musica libri III. Aristotelis de objecto auditus fragmentum (1562).
Golther, W.: Richard Wagner an Mathilde Wesendonk (1920).
Grabner, H.: Regers Harmonik (1920). — Lehrbuch der musikal. Analyse. — Die Funktionstheorie Hugo Riemanns (1923). — Allgemeine Musiklehre (1924).
Grädener, C. G. P.: Gesammelte Aufsätze über Kunst (1872).
Graf, Max: Die Musik im Zeitalter der Renaissance.
Gregorius-Blatt: Organ für katholische Kirchenmusik.
Grove-Hehemann: Beethoven und seine neun Symphonien (1906).
Grues, H. usw.: Von neuer Musik (1925).
Grunsky, Dr. K.: Bruckner's Symphonien.
Guido von Arezzo: Micrologus (übersetzt von Hermesdorff 1876).
Gusinde, A.: Übungsschule für musikal. Gehörsbildung (1911).
Haberl, Dr. F. X.: Magister Choralis (1900).
Haller, M.: Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang (1891).
Hanslick, E.: Vom Musikalisch-Schönen (1854/1910).
Hartung, E.: Die Oberton-Leiter (1923).
Hauer, J. M.: Atonale Musik: Klavierstücke 1922. — Über die Klangfarbe (1918). — Vom Wesen des Musikalischen. Ein Lehrbuch der atonalen Musik (1923).
Hauptmann, M.: Die Natur der Harmonik (1853).
Heinsheimer und *Stefan:* 25 Jahre neue Musik (1926).
Heinze-Osburg: Harmonie- und Musiklehre.
Helmholtz, H.: Die Lehre von den Tonempfindungen (1863).
Henricus Loritus Glareanus: Dodekachordon (1547).
Herbst, J. A.: Musica poetica (1643).
Heuß, A.: Kammermusikabende (1919).
Hirth's Verlag: Die Musik in der Malerei.
Histoire de l'Académie Royale des sciences: Acoustique (Aufsätze von Sauveur, Mairan usw. 1701/62).
Hoffmann, E.: Das Wesen der Melodie (1924).
Hoffmann, E. T. A.: Musikal. Schriften.
Hoffmann, Fr. L. W.: Logik der Harmonie (1905).
Istel, E.: Die Blütezeit der musikal. Romantik in Deutschland (1921).
Jacobsthal, G.: Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange (1897).
Jadassohn, Prof. Dr. S.: Melodik und Harmonik bei Rich. Wagner. — Lehrbuch der Harmonie (1904).
Jahn, Albert: Aristides Quintilianus (1882).
Jan, Dr. C. von: Musici scriptores Graeci (1895/99).
P. D. Johner, O. S. B.: Cantus Ecclesiastici (Beuron).
Kalähne, Dr. A.: Grundzüge der mathematisch-physikal. Akustik (1910).

Kapp, J.: Das Dreigestirn Berlioz-Liszt-Wagner (1919).
Karg-Elert, S.: Die Grundlagen der Musiktheorie (1920).
Kienzl, W.: Richard Wagner (1908).
Kiesewetter, R. G. v.: Die Musik der Araber und Perser (1842).
Kirchenmusikalisches Archiv, Herausgeber: *Fritz Lubrich*, fortlaufende Hefte.
Kirnberger, J. Ph.: Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie (1773). — Die Kunst des reinen Satzes (1774/79).
Klein, Dr. W.: Harmonielehre für Vorgeschrittene (1923).
Koch, F. E.: Der Aufbau der Kadenz (1920).
Koch, H. Ch.: Musikal. Lexikon (1802), bearb. von *A. v. Dommer* (1865). — Handbuch zum Studium der Harmonie (1811).
Köstlin-Nagel: Geschichte der Musik (1910).
Kothe, B.: Abriß der Musikgeschichte (1901).
Krause-Wünsche: Darstellungen a. d. Geschichte der Musik (1911).
Krehl, St.: Musik. Formenlehre (1903/20). — Fuge (1908). — Kontrapunkt (1912). — Beispiele und Aufg. z. Kontrap. (1912). — Harmonielehre (1921/22).
Kroyer, Th.: Die Anfänge der Chromatik im ital. Madrigal des 16. Jahrh. (Internat. Mus.-Ges.)
Krutschek, P.: Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche (1901).
Kurth, Dr. E.: Die Voraussetzungen der theor. Harmonik (1913). — Grundlagen des linearen Kontrapunkts (1922). — Romantische Harmonik (1923).
Kyriale, continens Cantum Gregorianum (Coloniae 1860).
Laurencin, Dr. F. P.: Graf: Die Harmonik der Neuzeit (1861).
Leichtentritt, H.: Musikalische Formenlehre (1920/27).
Listenius, Nicol.: Musica (1547).
Lobe, J. C.: Katechismus der Musik (neu 1919).
Loewengard, Max: Lehrbuch der Harmonie (1926).
Louis-Thuille: Harmonielehre (1908).
Mager, Jörg: Eine neue Epoche der Musik durch Radio (1924. Grundgedanke: 1000 und mehr Tonstufen in der Oktave durch das elektrisch betriebene „Sphärophon").
Marpurg, Fr. W.: Handbuch beim Generalbasse (1755/60). — Versuch über die musikal. Temperatur (1776). — Herrn G. A. Sorgen's Anleitung (1760; Schrift gegen Sorge).
Martini, Padre G. B.: Esemplare ossia Saggio fondamentale (1774/75).
Marx, A. B.: Anleitung zum Vortrag Beethoven'scher Klavierwerke (1863).
Masson, C.: Nouveau traité des règles (1694, 1705).
Mattheson, J.: Das neu eröffnete Orchester (1713). — Das beschütze Orchester (1717). — Kleine Generalbaßschule (1735). — Der vollkommene Kapellmeister (1739).
Mayrhofer, I.: Psychologie des Klanges (1907). — Der Kunstklang (1910).
Meibomius, M.: Antiquae musicae auctores septem (1652).
Mersenne, M.: Questions harmoniques (1634). — Traité de l'harmonie universelle (1627/36). — Harmonicorum libri (1635/36).
Meursius, J.: Aristoxenos. Nicomachus. Alypius (1616).
Mey, Kurt: Die Musik als tönende Weltidee (1901).
Meyer, W.: Charakterbilder großer Tonmeister (1920).
Mikorey, F.: Grundzüge einer Dirigierlehre (1917).
Mocquerau, Dom André: Paléographie musicale (seit 1889).
Mohr, J.: Manuale Cantorum (römischer Choral 1902).
Möllendorf, W.: Musik mit Vierteltönen (1917).
Möller, W.: Musikverständnis für Jedermann (1922).
Montargis, Fr.: De Platone musico (1886).
Morel, A. J.: Principe acoustique (1816).

Morley, Th.: A plaine and easie introduction to practicall musicke (1597).
Morold, M.: A. Bruckner (1920).
Moser, H. J.: Geschichte der deutschen Musik (1920/24).
Müller: Über japanische Musik (1874). (D. Gesellschaft für Ostasien).
Müller, H.: Hucbalds echte und unechte Schriften (1884).
Müller, R.: Kurzer Überblick über die griechischen Tonsysteme (1875).
Müller-Rehrmann Fr: Grundlagen der modernen Harmonik.
Muschler, B. C.: Richard Strauß (1924).
Musices choralis medulla (Köln 1670).
Nagel, W.: Geschichte der Musik in England (1894/97).
Niemann, W.: Meister des Klaviers (1921). — Die Musik der Gegenwart (1922).
Nohl, L.: Beethoven's Leben (1864). — Denksteine aus dem Leben berühmter Tonkünstler (1881).
Oberlander, G.: Die Lehre von den Kirchentonarten (1909).
Ochs, S.: Über die Art, Musik zu hören (1926).
Opelt, F. W.: Allgem. Theorie der Musik auf dem Rhythmus der Klangwellenpulse gegr. (1852).
Osmin, H.: Musik und Musiker im Lichte des Humors (1899).
Öttingen, A. von, Prof. Dr.: Das duale Harmoniesystem (1913).
Peters, I.: Die mathematischen und physikalischen Grundlagen der Musik (1924).
Pfitzner, H.: Musikschriften.
Piel, P.: Harmonielehre (1895).
Planitzer, J. C.: Die gehörige Unterordnung der Tonarten (1833). — Die Lehre von den Übergängen (1838).
Plüddemann, M.: Aus der Zeit für die Zeit.
Plutarch: De musica (Volkmann 1856).
Pothier, Dom J.: Les mélodies Grégoriennes d'après la tradition (1880, deutsch 1881). — Kyriale, Graduale, Antiphonarium Vaticanum (1905/12).
Praetorius, M.: Syntagma musicum (1614/19).
Pythagoras bei Jan.
Quantz, J. J.: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen (1752).
Radau, R.: L'acoustique (1880).
Rameau, J. Ph.: Traité de l'harmonie (1722). — Nouveau système de musique (1726). — Génération harmonique 1737). — Démonstration du principe de l'harmonie (1750).
Ramos, de Pareja, B.: De musica tractatus (1482).
Rau, C. A.: Geschichte der Musik (1918).
Reger, M.: Modulationslehre (1911).
Reinecke, C.: Aus dem Reich der Töne (1907). — Die Beethovenschen Klaviersonaten (1894—1917).
Reisch, Ae.: De musicis Graecorum certaminibus (1885).
Reuter, Fr.: Das musikalische Hören (1925).
Richter, E. F.: Lehrbuch der Harmonie (1868).
Riehl, W. H.: Musikalische Charakterköpfe (1899).
Riemann, H.: Musiktaschenbuch. — Musikal. Logik (1873). — Musikal. Syntaxis (1877). — Studien zur Gesch. der Notenschrift (1878). Die Natur der Harmonik (1879/84). — Katech. der Harmonielehre (1890). — Katech. der Musikwissenschaft (1891). Vereinfachte Harmonielehre (1893). — Über japanische Musik (1902). — Große Kompositionslehre (1902/13). — Das Problem des harm. Dualismus (1905). — Grundriß der Musikwissenschaft (1908). — Das Wesen des Klavierklanges (1911). — Musikgeschichte in Beispielen (1912). — Handbuch der Akustik (1914). — Handbuch der Fugenkomposition (1914/17). — Handbuch der Musikgeschichte (M. Hesses Verl., 1918). — Handb. der Musikgeschichte (1919). — Pentatonik und tetrachordale Melodik (1916).
Riemann, Ludwig: Das Erkennen der Ton- und Akkordzusammenhänge (1925/26).

Rimsky-Korsakow, N.: Praktisches Lehrbuch der Harmonie (deutsch von H. Schmidt, 1895)
Riepel, J.: Musiktheoretische Schriften (1754/86).
Ritter, E.: La gamme des musiciens et la gamme des géomètres (1861).
Ritter, Prof. H.: Allgem. illustr. Enzyklopädie der Musikgeschichte.
Ritz, I.: Untersuchungen über die Zusammensetzung der Klänge der Streichinstrumente.
Rolland, R.: Paris als Musikstadt (1905). — Beethoven.
Romieu: Nouvelle découverte de sons harmoniques graves (1751).
Rouasse, M. H.: Bases physiques de la musique (1906).
Rousseau, J. J.: Dictionnaire de musique (1767).
Ruelle, Ch. E.: Collection des auteurs grecs (1871/84).
Rustin-Methode: Selbstunterrichts-Briefe.
Ruth-Sommer, H.: Alte Musikinstrumente (1920).
Salinas, Fr.: De musica libri septem (1577).
Salomon de Caus: Institution harmonique (1615).
Sauerlandt, M.: Die Musik in fünf Jahrhunderten der Europäischen Malerei (1922).
Sauveur, J.: Akustische Abhandlungen (1700/13).
Schäfer, Prof. Dr. K.: Einführung in die Musikwissenschaft (1915). — Musikalische Akustik (1923).
Scharwenka, X.: Klänge aus meinem Leben (1922).
Schauß, E.: Musiktheoretische Grundlagen (1927).
Schering, A.: Musikalische Bildung und Erziehung zum musikal. Hören (1911). — Tabellen zur Musikgeschichte (1921). — Die expressionistische Bewegung in der Musik (Schiller-Verein, Leipzig, 1919).
Schneidewin: Über Lasos (im Göttinger Lektionskatalog 1842).
Schnitzler, H.: Die Entwicklung der Musik in graphischer Darstellung (1925).
Schnorr von Carolsfeld, E.: Musikalische Akustik (1921).
Schönberg, A.: Harmonielehre (1911).
Schrenk, W.: Richard Strauß und die neue Musik (1924).
Schreyer, J.: Lehrbuch der Harmonie (1911).
Schumann, K. E.: Akustik (1925).
Schurzmann, K.: Von Tonart zu Tonart (1925).
Schütz, A.: Die Geheimnisse der Tonkunst (1891).
Schwanenberg, J. P.: Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabete (1797).
Schweitzer, A.: J. S. Bach (1908/22).
Scotus Erigena: De divisione naturae (um 880; Schlüter 1838).
Sechter, S.: Die Grundsätze der musikal. Komposition (1853/54).
Seidl, A.: Moderner Geist in der deutschen Tonkunst (1912).
Sering, F. W.: Kurzgefaßte Harmonielehre (1883).
Serre, J. A.: Essais sur les principes de l'harmonie (1753).
Sorge, G. A.: Vorgemach der musikal. Komposition (1745). — Compendium harmonicum (1760).
Soriano, Fr.: Canoni, et oblighi di cento (1610).
Spataro, Giov.: Tractato di musica (1531; Schrift gegen Gafori).
Spemann: Das goldene Buch der Musik (1900).
Spitta, Ph.: Die Musica enchiriadis (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft V).
Stade, Dr. F.: Vom Musikalisch-Schönen (1904).
Stefan, P.: Arnold Schönberg (1924).
Stephani, H.: Grundfragen des Musikhörens (1926).
Stier, E.: Psychologie und Logik in der Musik (1923).
Stumpf, C.: Tonpsychologie (1883—90). — Geschichte des Konsonanzbegriffes (1897). — Über Konsonanz und Dissonanz (1898). — Beiträge zur Akustik (1898—1901).

Tanaka, Dr. Shohé: Studien auf dem Gebiete der reinen Stimmung (1890).
Tartini, Gius: Trattato di musica (1754). — De 'principj dell armonia (1767).
Teuchert-Haupt: Musik-Instrumente in Wort und Bild (1910/11).
Thierfelder, A.: Hymnus an Apollo (1896). — 10 griechische Gesänge (Breitk. & Härtel). — Metrik (1919).
Thiéry: Étude sur le chant Grégorien (1883).
Thuren-Thalbitzer: The Eskimo Music (1911).
Unger, H.: Musikal. Laienbrevier (1921).
Vallotti, Fr. A.: Della scienza teorica e pratica della moderna musicā (1797).
Venezian, Giul: Teoria generale della musica (1924).
Vicentino, Don Nic: L'antiqua musica (1555).
Vögely, Fr.: Harmonielehre (1910).
Volbach, Fr.: Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert (1909). — Das moderne Orchester (1909/21).
Wagener: Über die Theorie der chinesischen Musik (1877).
Wagner, Dr. P.: Elemente des Gregorianischen Gesanges.
Wagner, R.: Die wahre Reinstimmung (1924).
Wagner, Richard: Gesammelte Schriften.
Weber, G.: Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst (1817).
Weber, M.: Die rationalen Grundlagen der Musik (1921).
Weidemann, A. G. H., Masch.-Ingen.: Rhythmus und Resonanz (1915).
Weigl, B.: Harmonielehre (1925).
Weingartner, F.: Akkorde (1912).
Weißmann, A.: Bizet. — Die Musik in der Weltkrise (1922).
Weitzmann, C. F.: Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten (um 1860). — Harmoniesystem (um 1860).
Wellesz, E.: Arnold Schönberg (1921).
Werckmeister, A.: Musicae mathem. hodegus curiosus (1687). — Musik. Temperatur (1691). — Harmonologia musica (1702).
Westphal, R. und *Saran, Fr.:* Die Musik des griechischen Altertums (1883/93).
Wolf, Ernst Wilh.: Musikalischer Unterricht (1788).
Wolf, Joh.: Musica practica Bartolomei Rami (Internat. Musikgesellschaft).
Wolter: Tonverhältnisse (1880).
Wüerst, R.: Die Elementartheorie der Musik (1867).
Würz, R.: Regers Persönlichkeit (1921).
Zacconi, Lod.: Prattica di musica (1592, 1622).
Zarlino, Gios: Dimostrationi harmoniche (1572). — Le Institutioni Harmoniche (1573). — Sopplimenti musicali (1588).
Zeitschriften: Die Musik. — (Neue) Zeitschrift für Musik. — Melos. — Pult und Taktstock. — Die Umschau. — Musikblätter des Anbruch (dazu Sonderheft: Schönberg 1924). — Deutsche Sängerbundeszeitung. — Zeitschrift für Musikwissenschaft. — Allgem. Musikzeitung. — Archiv für Musikwissenschaft. — Caecilia. — Deutsche Musikerzeitung. — Deutsche Tonkünstlerzeitung. — Musica sacra. — Musikberichte in Tages-, Wochen- und Monatsschriften.

Musikwissenschaft

Bach Ph. Em., **Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen.** Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original. Berlin 1759 und 1762. Mit erläut. Anmerkungen vers. u. herausgeg. von Dr. W. Niemann. Unentbehrl. Quellen- und Studienwerk . . Brosch. M. 7.—, geb. M. 9.—

Bach Wilhelm Friedemann, **Sein Leben und seine Werke,** mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen und zwei Bildern. Von Dr. Martin Falck . . Broschiert M. 5.—, gebunden M. 7.—

Lach Robert, **Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie.** Beiträge zur Geschichte der Melodie. Mit zahlreichen Notenbeilagen . . Broschiert M. 24.—, gebunden M. 26.—

Niemann Walter, **Die musikalische Renaissance des 19. Jahrh. bis zur Gegenwart.** Ein Rück- und Ausblick. M. 1.80

Praetorius Michael, **Syntagma musicum. Tomus tertius.** I. Die Bedeutung der Namen wie auch Beschreibung fast aller in Deutschland gebräuchlichen Gesänge usw. – II. Was im Singen bei den Noten usw. zu observiren. – III. Wie die italienische und andere Termini musici usw. zu verstehen und zu gebrauchen usw. Wolfenbüttel 1619.

Bearbeitung u. Neuausgabe v. Dr. E. Bernoulli. Brosch. M. 7.—, geb. M. 9.—

Das Studium des Syntagma ist unerläßlich für die, welche sich ein Bild von der Musikübung des anfangenden 17. Jahrhunderts machen wollen. (Riemann, Lexikon)

Quantz Johann Joachim, **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.** Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original. Berlin 1752. Mit erläuternden Anmerkungen versehen und herausgegeben von Prof. Dr. Arnold Schering. Unentbehrliches Quellen- und Studienwerk . . . Broschiert M. 7.—, gebunden M. 9.—

Schering Arnold, **Bachs Textbehandlung.** Ein Beitrag zum Verständnis Joh. Seb. Bachscher Vokalschöpfungen M. —.60

Schering Arnold, **Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance.** Mit zahlr. Abbild. Brosch. M. 7.—, geb. M. 9.—

Schiedermair Ludwig, **Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus.** Brosch. M. 4.—, geb. M. 6.—

I. Die ersten Anfänge des Bayreuther Musiklebens am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, Bayreuther Linie. – II. Die Blütezeit der deutschen Oper unter Markgraf Georg Wilhelm. – III. Die italienische Oper unter Markgraf Friedrich. Markgräfin Wilhelmine.

Seidl Arthur, **Vom Musikalisch-Erhabenen.** Ein Beitrag zur Ästhetik d. Tonkunst. 2. durchgearb. u. verm. Aufl. Brosch. M. 4.50, geb. M. 6.—

Stade F., **Vom Musikalisch-Schönen.** Mit Bezug auf Dr. E. Hanslicks gleichnamige Schrift . . . . . M. 1.—

VERLAG VON C. F. KAHNT / LEIPZIG

Lexikon der deutſchen Konzertliteratur

von

Theodor Müller-Reuter

Profeſſor, Königl. und ſtädtiſcher Muſikdirektor in Crefeld

Das „Lexikon der deutſchen Konzertliteratur" iſt beſtimmt

ein Ratgeber und ein unentbehrliches Nachſchlagebuch

für Dirigenten, Konzertvereinsvorſtände, Kammermuſik-Vereinigungen, Inſtrumentaliſten, Kritiker und Muſikfreunde zu werden.

Es behandelt die geſamte ernſte deutſche Konzertliteratur und bringt über die wichtigſten

1. **Orcheſterwerke**
2. **Konzerte und Konzertſtücke mit Orcheſterbegleitung**
3. **Chorwerke** (Gemiſchter Chor) **mit Orcheſter**
4. **Kammermuſikwerke**

aller bedeutſamen deutſchen und ſolcher ausländiſchen Komponiſten, deren Werke in den deutſchen Konzertſälen Bürgerrecht erlangt haben, genaue Angaben:

a) Titel.
b) Widmung.
c) Zeitdauer sowohl des ganzen Werkes wie der einzelnen Sätze.
d) Zeit und Ort der Kompoſition, Umarbeitung uſw.
e) Die erſten Aufführungen (Ort, Datum und Tag, Name des Saales, des Dirigenten, der Soliſten uſw.
f) Zeit des Erſcheinens im Druck.
g) Angaben über die erforderliche Beſetzung der Soli, des Orcheſters und Chores.
h) In Anmerkungen die Geſchichte der Entſtehung, die Umarbeitung, der erſten Aufführungen und vieles andere Wiſſenswerte, was damit im Zuſammenhange ſteht.
i) Die hauptſächlichſte Spezialliteratur über die wichtigſten Werke.
k) Die Texte der programmatiſchen Erläuterungen ſymphoniſcher Tondichtungen und deren bekannt gewordene oder auch völlig unbekannte abweichende Lesarten.

Das Lexikon der deutſchen Konzertliteratur iſt demnach ein Werk, wie es die Muſikliteratur bisher nicht beſitzt. Es macht eine muſikaliſche Bibliothek nahezu überflüſſig, hat außerordentlich praktiſchen Wert und iſt ein unentbehrliches Nachſchlagebuch für Dirigenten, Künſtler, Kritiker und Muſikfreunde.

Band 1. Geheftet M. 7.–, gebunden M. 9.–.

Nachtrag zu Band 1 (Beethoven, Brahms, Haydn) geheftet M. 5.–, gebunden M. 7.–

VERLAG von C. F. KAHNT / LEIPZIG

BINDING SECT. SEP 7 - 1967

MT 50 A35 T.2
Achtélik, Josef
Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien

MT 50 A35 T.2
Achtélik, Josef
Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 06 18 12 003 2